

كلمة البيان

معرض الكتاب ... جبهة مشروعة

بقلم: محمد الحمد

معرض الكتاب العربي الأخير الذي يقام سنوياً في الكويت، بلغ عمره الآن 32 عاماً، ولا زال حاضراً في ذاكرتي لا يغيب، وأنا أتجول فيه حين أقيم لأول مرة عندما كنت طالبا في جامعة الكويت، حتى أصبح ارتيادي له عادة سنوية أحرص على أن لا أنسلخ عنها.

هذا العام حدث تجمهر أمام المعرض لعدد من المثقفين مطالبين بكبح جماح الرقابة التي تؤدي إلى منع العديد من الإصدارات المحلية والعربية وبالتالي تحجب كما هائلا من الفكر والمعرفة عن القارئ في الكويت، رغم أن فضاء الإنترنت ألغى فكرة منع استيراد الفكر.

القانون الكويتي يشجع على حرية الفكر إلا أن الرقيب دائماً ما يخنق عملاً إبداعياً لأجل كلمة واحدة فقط أو فقرة في صفحة من الصفحات، لهذا نفتقد لكثير من الإصدارات التي نراها على أرفف مكتبات في دول عربية أخرى، وقد لا نجدها في معرض الكتاب السنوي. وأنا شخصياً أحرص على اقتناء العديد من الكتب التي تعتبر ممنوعة من مكتبات في دبي أو بيروت أو القاهرة وأعود لأقرأها في الكويت.

نحن في رابطة الأدباء شاركنا بتلك الجبهة ببيان يندد بقمع حرية الإبداع والتوجه نحو التشدد بالرقابة على الفكر إلا أننا أوضحنا أننا ضد الفكر أو الإبداع الذي يجنح إلى إثارة النعرات الطائفية أو يشكك بالشواثب أو يؤدي إلى تفتيت الوحدة الوطنية.

ومع هذا لننقد للجوانب الرقابية إلا أننا يجب أن نشيد بالدور الكبير

الذي يلعبه المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في إدارة المعرض المتميز”
ودعمه المتواصل لجناح رابطة الأدباء“

أيضاً أعضاء رابطة الأدباء من كتاب ومبدعين كانوا سعداء هذا العام حيث
قفزت مبيعات جناح الرابطة بنسبة 100% ولقي الجناح صدىً من حيث
المتكررين على المعرض مما ساهم في لقاء مباشر مع المبدع والقارئ، وكان المردود
المادي والمعنوي للمبدعين مجزياً حيث أن رابطة الأدباء تتقاضى نسبة ضئيلة من
المبيعات.

قضية أخرى تطرح نفسها دائماً وهي إشكالية المبدع مع الناشر والموزع، هذه
الإشكالية يعاني منها المبدع الكويتي حيث أن المبيعات لا تصل إلى المؤلف مما
يخلق عدم ثقة بسبب عدم تحصيل مستحققاته. لهذا تهضم حقوقه الأدبية
والمالية.

لا أعرف هل هذه إشكالية محلية أو عربية إلا أنها تدل على تأكيد أزمة
المصداقية التي نتمنى أن يراعيها الناشر والموزع لحفظ حقوق مبدعينا.



دراسات

تعلم اللغة فطري غريزي أو مكتسب ؟

بقلم: د. خالد محمود جمعة
(الكويت)

مقدمة

تكتسب ظاهرة تعلم اللغة أهمية متنامية في الدرس اللغوي الحديث، ولا يمكن التقليل من شأنها ؛ لأن فهم الإنسان لنفسه ولوقعه في محيطه مرتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة، إذ باللغة وبالله وحدها يستطيع المرء التواصل مع محيطه، وبها يتمكن من تصوير هذا المحيط وتحديثه وتفسيره، وفي هذا كله إشارة صريحة ومباشرة إلى دور اكتساب اللغة في حياة الفرد في الجماعة اللغوية، إذ به يبقى قادراً وباستمرار على تعرف بيئته .

فعلماء اللغة، وعلماء النفس انشغلوا وما زالوا ينشغلون بظاهرة "اكتساب اللغة" الفريدة والعجيبة، ويولونها اهتماماً كبيراً ويعيرونها كثيراً من جهدهم ووقتهم، لأنها من أكثر الموضوعات تجدداً ودراسة في اللسانيات الحديثة، ومن أكثر المجالات التي تنازعها ومازالت تتنازعها مذاهب وتيارات ومناهج بحث متشعبة .

وإيماناً مني بتعدد التيارات الباحثة في موضوع اكتساب اللغة، واستناداً إلى مبدأ تعدد وجهات النظر التي تتناول الفكرة نفسها، سأحاول في هذا العمل تسليط الضوء على قضية مهمة ومشكلة جد بارزة هي : هل تعلم اللغة غريزي / فطري ؟

إن مناقشة هذا السؤال، ودراسته تفصيلاً وتحليلاً يضعان الباحث وجهاً لوجه أمام مذهبين أساسيين لكل منهما رؤيته الخاصة في هذا

ظلت اللغة بوصفها وظيفة فكرية موضعاً للتأمل الفلسفي بالنسبة إلى معظم مفكري هذا العصر، ولم يكن للسؤال عن أصل اللغة أهمية مميزة في العلم فقط بل وفي الأعمال الفكرية اليومية أيضاً، وارتبط هذا السؤال عن الأهمية كل الارتباط بالتداخل الوثيق بين الفكر البشري واللغة البشرية؛ ولهذا عدت الأفكار المرتبطة بأصل اللغة أفكاراً ذات صلة بالفكر الإنساني أيضاً.

غابر الأزمان، وما محاولة الملك المصري "بساميتكوس 700 ق م سوى محاولة يمكن أن تصنف بين العلم وعلم الأساطير، إذ يحكى أنه كان قد حاول ترك طفلين صغيرين - لراعي أغنام - ينام - ينام وحيدين دون أن يتكلم معهما أحد ليلاحظ ما اللغة التي يمكن أن يتحدثا بها (2).

ولهذه التجربة هنا أهميتها: لأنها توصل إلى القناعة بأنه حتى الأطفال الذين يتركون وحيدين يكتشفون لغة لأنفسهم، وبساميتكوس أراد بهذين الطفلين أن يكتشف اللغة الأقدم، ولم يشكك البتة في كون الأطفال الذين يعيشون في عزلة لغوية يكونون لغة أيضاً (3).

وأما أرسطو (322-384 ق م) فقد كان اهتمامه باللغة ذا طابع علمي وفلسفي، ولهذا فقد أمعن النظر في

الباب، يتحدث الأول عن الاستعداد الطبيعي لدى الإنسان، ويتحدث الثاني عن دور محاكاة الفرد المتعلم للمنجزات اللغوية لأشخاص يتخذهم قدوة له في اكتسابه للغة ما، ومن النظرة الأولية إلى المذهبين أنفي الذكر يتضح أنهما يرتبطان إما بمستندات سلوكية أو بمستندات عقلية ذهنية: ولهذا سيتولى هذا العمل إجراء مقابلة أولية بينهما - نظرة تاريخية في الآراء ذات الصلة بالأسس البيولوجية للغة

لدراسة الآلية التي يتم بها نشأة اللغة عند الإنسان عموماً، وعند الأطفال خصوصاً لأبد من تقديم عرض موجز جداً عن مواقف علماء اختلفت مشاربهم: علماء نظروا إلى اللغة عند الإنسان من زوايا متعددة: دينية وفطرية وفلسفية.

ولكي تكتمل هذه الصورة أحببت أن أسرد بإيجاز تام بعضاً من هذه المواقف آملاً في تسليط الضوء على طبيعة النظرة إلى اكتساب اللغة عبر العصور وصولاً إلى الجهود المعاصرة والتيارات العلمية الحديثة المتشعبة التي تمتلك وسائل بحث متطورة.

فلقد جاء في الأساطير التي تتحدث عن خلق الإنسان أن اللغة من خصائص الإنسان الفطرية كالسمع والبصر، يكتسبها بمساهمة حواسه، وهي ليست جزءاً من مهامه الثقافية والاجتماعية، إنما هي حاسة متميزة عموماً، وكل ما هو طبيعي لدى الإنسان هو من أصل رباني وهبة مكتسبة أو موهوبة من الله (1).

وقد عني الفلاسفة باللغة منذ

هذا من اللغة على المقابلة اليونانية بين *nomos / physis* وجمعهما كأساسين من أسس اللغة، فعد اللغة قانوناً طبيعياً، وعد دلالة الكلمة من صنع الإنسان(8).

وأول من فكر بأصل اللغة، وعدها وظيفة عضوية / بيولوجية / كالسمع والرؤية المنحدرين من الطبيعة هو "إيكر 271-341" (9)، كما أن القرون الأولى قد أظهرت اهتمام "كليروس" والمفكرين باللغة، وكان اهتمامهم بالفروق اللغوية أقل من اهتمامهم بعلاقة الإنسان باللغة، فاكتفوا بزعمهم "بسيادة الله على اللغة" (10)، وفي القرون التالية غاب المنظور العضوي للغة ما عن ذهن أيدا، وكان للتأويل الديني الذي تمثله علماء اللاهوت تأثير كبير جداً في النظرية اللغوية.

وفي القرن الرابع رأى المفكر "أوغستينوس" 354-430 أن أصل اللغة في العقل البشري، وشبه النمو اللغوي عند الأطفال بالتطور "Evo-lution" (11)، ولهذا فقد خصص لتعليم اللغة "في الاعترافات" فصلاً كاملاً، أحس فيه بالعمل التعليمي الخاص من خلال ملاحظته القوية وحدة ذكائه، وكان الباعث الرئيسي له إلى ذلك هو المحاكاة، وكان للإبداعات اللغوية العفوية عند الأطفال أهمية كبيرة جداً عنده: "لم يعلمني الكبار الكلام بطرحهم الألفاظ أمامي وفق نظام تعليمي محدد، إنما تعلمته بذاتي عن وعي مستعينا بعقلي الذي وهبني إياه يا ربي.." (12)

لغة الطفل، فوجد أن أعضاء نطق الطفل، والقدرة على فهم المنطوق - تنموان منفصلين عن بعضهما: الأمر الذي ترتب عليه تعلم اللغة على مراحل، وقدم شروحاً عن سبب كون الطفل قادراً في وقت مبكر على فهم شيء أكثر من قدرته على الحديث (4)، ففي كتابه عن الحيوانات - تفكر في التمييز بين لغة الإنسان ولغة الحيوان، ورأى أن اللغة الحقيقية موجودة عند الإنسان فقط، وحجته البيولوجية استندت إلى تفسيراته التي ارتبطت بالتفريق بين اللغة والصوت وإلى تصورات الفيزيائية عن إنتاج الصوت.

ورأى أن تآتة الأطفال ولجلجلتهم ناتجة عن عدم اكتمال قدرتهم على مراقبة لسانهم، فتصبح القصبة الهوائية هي المسؤولة عن إنتاج الصوت، وتصبح اللغة هي نتاج تحويل Mod-ulation الصوت من خلال تحريك اللسان والشفيتين (5)، على حين تنتج أصوات الحيوانات بتأثير الهواء في جدران القصبة الهوائية (6) ورفض فكرة تكون اللغة البشرية من نداءات وأصوات أو من تعابير الإحساس الملاحظة عند الإنسان والحيوان.

ولاحظ شتاينثال هنا أن "الصوت -بنظر أرسطو- لا يشكل كلمة بنفسه، أما عندما يستعمله الإنسان رمزاً فإنه يصبح كذلك" والرموز المنطوقة (في اللغة البشرية) لا تساوي التعبير عن الأحاسيس عند الأطفال أو الحيوانات، إذ إن الصرخات الحيوانية لا يمكن أن تجمع في مقاطع ولا يمكن أن تعود إلى مقاطع كما هو الأمر في اللغة البشرية" (7) واعتمد في موقفه

يفكك الأطفال اللغة التي يسمعونها إلى أبسط أجزائها ثم يكتشفون القواعد التي يركبون بها الأجزاء ؛ ليعبروا عن أفكارهم وأحاسيسهم فيبنون لأنفسهم قواعدهم الخاصة استناداً إلى قليل من الألفاظ والجمل المفهومة. وبخبرات لغوية متقدمة يرفضون فرضية الآخرين ويضعون فرضية جديدة مكانها إلى أن تحل المشكلة.

وفي بداية العصر الوسيط - ومع نشأة الشولاستيك - حظيت اللغة من جديد باهتمام كبير فكتب "بيتر أبيلارد" - وكان أبرز فيلسوف لغوي في عصره - بأن التسميات المختلفة للشيء نفسه لاختلاف اللغات لا يمكن أن تؤدي إلى دلالات مختلفة ؛ لأن الدلالة هي جزء من الطبيعة، ولأن الناس أينما كانوا يرون الشيء نفسه، ويتمنون أن يكونوا قادرين على إلحاق قدر كبير من الأصوات بتسمية الشيء الواحد، فاللغة ليست هبة إلهية إنما يسيطر الإنسان عليها بعقله، ولا يحدو عبداً لها (13).

والنظرة الطبيعية للغة هي نتاج آراء كثير من علماء العصر الوسيط، فما هو عالم النحو "بطرس هيليبي" قد رأى أن اللغات واللهجات جميعها يمكن أن توصف وتبويب بالعقل بشكل منظم في إطار نظام نحوي (14).

فمعظم مفكري العصر الوسيط أرادوا

الفصل بين القدرة اللغوية الطبيعية واللغة بوصفها نتيجة من نتائج الاختراع البشري الواعي (15)، فهاهو "كايزر فريدريش 1192/93-1250" قد فتش عن أقدم لغة طبيعية مكرراً تجربة "بساميتيكوس" التي لم تنجح نظراً لوفاة الأطفال (16). وهاهو "دانتي أليجييري 1266-1321" قد أظهر اهتمامه بلغة الطفل في مواضع كثيرة من كتابه، وقدمت دراساته على الرغم من سطحياتها أفكاراً مقبولة التصور والافتراض، فمعه بدأ الفصل بين الإلهيات والفلسفة اللغوية، ففي الكوميديا الإلهية وفي كتاباته عن النظرية اللغوية جعل التفكير في أصل اللغة من وظائف علم اللاهوت اللغوي فوضع بذلك حجر الأساس لنشوء نظرية عالمية عن اللغة سعى إلى توسيعها إلى المجالات اللغوية الأخرى، إذ لم يعد التنوع اللغوي يعتبر ضرباً من العقاب الإلهي الذي نزل من برج بابل.

وعند "توماس فون آكوين" - الممثل للموقف المدرسي - اللغة أداة تفاهم بين البشر بالدرجة الأولى، ولم يعدها أداة للبحث عن الحقيقة (17)، واستغرق فصل تاريخ اللغة عن الإرث الديني زمناً، وكان الشعراء من أوائل من اهتموا باللغة وما زالوا.

لقد انفصل البحث في الطبيعة عن الفلسفة في القرن السابع عشر، وساهم "رينيه ديكارت 1596-1650" مساهمة فاعلة في هذا الفصل، حين رأى أن الإنسان يتميز عن الإنسان الآلي بالعقل واستعمال الألفاظ والإشارات، كما أنه فصل مفاهيم اللغة والنطق وكذلك اللغة والتعبير عن المشاعر ؛ لأن اللغة عنده

هي الوحيدة المتميزة إنسانياً، ولهذا أراد أن يثبت أن روح الإنسان مفصولة تماماً عن الجسد، وكان لهذا الفصل أثره الكبير في البحوث العلمية الأخرى، إلا أن الباحثين في زمانه لم يقبلوا هذا الفصل بين الروح واللغة : لأنهم كانوا يرون أن هذين الجانبين مرتبطان ببعضهما ارتباطاً وثيقاً، ولهذا الأسباب لم تستطع نظرة ديكارث عن الأساس البيولوجي للغة أن تفلح، واهتمامه اللغوي كان يتجه باستمرار إلى علاقة اللغة بالطبيعة الحقيقية للأشياء، فعُدَّ إنتاج اللغة قدرة مولودة مع الإنسان واعتقد أيضاً أن باستطاعة حتى الأطفال الناشئة اكتساب لغة عادية (18)

صحيح أن " جوتفريد فيلهيلم لايبنيز 1646-1716 " قد كان على قناعة بكون القدرة اللغوية هبة إلهية إلا أنه كان يعتقد أن شكل اللغة تحدده غريزة طبيعية ما (19).

و " جورج لويس فون بوفون 1707-1788 " هو أول من تحدث في القرن الثامن عشر عن التفريق الأساسي بين الحيوان والإنسان، فرأى أن لدى الإنسان قدرة على الكلام : لأنه عاقل، أما الحيوان فغير قادر على هذا : لأنه لا يمتلك الكفاءة البشرية للتفكير والربط بين المفاهيم (20)، وفي منتصف القرن الثامن عشر لم يعد العقل يعد جزءاً من الطبيعة.

إن الاتجاه الطبيعي لـ " جوزيف بريستلي 1733-1804 " انطلق من اعتقاده بأن تفاهم الكائنات هبة من الله، وأن اللغة تشبه النباتات التي

تنمو وتزدهر وتذبل، وأن البناء اللغوي " لم يكن مرة نتيجة مخطط، إنما نشأ بالصدفة وبالصورة التي تناسب أعضاء النطق البشرية " (21)، ولهذا رأى أن السعي الجاد وراء إثبات قواعد الاستعمال اللغوي ليس ضرورياً، لأن اللغة تخضع لقانون طبيعى " (22) وجان جاك روسو 1712-1788 " هو أول من أظهر في عمله " Emile " المزية الخاصة لنمو الطفل، واعتقد أن الإنسان قد وضع لغته بنفسه بعد أن نَمَّى الجماعات وكشف كفاءاته، فصار بذلك كائناً اجتماعياً عاقلاً (23)

وظلت اللغة بوصفها وظيفة فكرية موضعاً للتأمل الفلسفي بالنسبة إلى معظم مفكري هذا العصر، ولم يكن للسؤال عن أصل اللغة أهمية مميزة في العلم فقط بل وفي الأعمال الفكرية اليومية أيضاً، وارتبط هذا السؤال عن الأهمية كل الارتباط بالتداخل الوثيق بين الفكر البشري واللغة البشرية : ولهذا عدلت الأفكار المرتبطة بأصل اللغة أفكاراً ذات صلة بالفكر الإنساني أيضاً. ونقطة الخلاف الأساسية التي تجلت هنا هي نتائج الموقف الذي تساءل : " هل الإنسان هو الذي ابتدع لغته عن طريق الاستعمال، أم أنها هبة إلهية " (24) في الوقت الذي عُدَّ السؤال فيه عن الأساس العضوي اللغوي أمراً ثانوياً.

وكان لـ " يوهان جوتفريد هيردر 1744-1803 " دور مميز في حل هذا الخلاف حين رأى في كتابه " حول أصل اللغة "، أن اللغة هي نتاج الفكر البشري وهي جزء منه، وأن اللغة

× للبيئة برأينا دور فاعل في اكتساب اللغة. ولهذا ينبغي أن ندخل السلوك الانفعالي بين الأهل والأطفال تحت لوائها، فمن دون رغبة، وحب، وميل، لا يكتسب أي طفل أي لغة؛ لأن الأهل يتكلمون مع أطفالهم بشكل مختلف عن كلامهم مع الكبار، فيتحدثون مع الأطفال بشكل معاصر، وببساطة ووضوح، وبكثير من الإلحاح والتمرين والتكرار وبقليل من التجريد إلى درجة يسهل فيها على الأطفال فهم المضمون الملقى بين أيديهم.

ومن هنا فإن "تعليقات" فيلهيلم فون همبولدت 1767-1835 ذات الصلة بالأساس البيولوجي للغة كانت مهمة جداً لمتابعة البحث اللغوي، فتمثل همبولدت نظرية "هيردر" إلى الفكر بوصفه جزءاً من التكوين البشري الطبيعي، ثم وسعها، فكانت اللغة بالنتيجة برأيه غريزية فطرية عند الإنسان الذي يقدر على اعتبار "الدلالة المسندة إلى صوت أو كلمة مفهوماً" (29).

لقد كان أصل اللغة عنده ينبع من حاجة الإنسان إلى الكلام، وحاجته إلى أن يكون قادراً على الكلام؛ لأن "القدرة اللغوية صفة فيزيولوجية مميزة للإنسان" (30)، وكان علم اللغة ينظره أمام مهمتين أساسيتين

والفكر كليهما هما المميزان للإنسان، ورأى أن الحاجة إلى الكلام البشري قد نشأت حين أراد الإنسان أن يتكيف مع بيئته بكل ما فيها من ظروف؛ ولهذا كانت اللغة عنده وليدة التطور العقلي والفكري الذي رُمى إلى صياغة العالم الخارجي، فبعد الترابط بين اللغة والكلام نوعاً من النموذج التطوري الذي كانت اللغة فيه تخلص نقطة النهاية بالصياغات الفكرية المتطورة باستمرار.

و"الحالة الأولى من وعي الإنسان لا يمكن أن تتحقق من دون كلمة الروح، فتصبح حالات التدبر كلها مقيسة فيه لغوياً، وتصبح سلسلة أفكاره سلسلة كلمات" (25) ومن قول هيردر يتضح لنا كم هي وثيقة العلاقة بين الفكر والكلام؛ لأن "الإنسان يحس بالعقل ويتكلم وهو يفكر" (26) ويعلق ماركس على هذا فيرى أن هيردر يقول هذا قد نقل اللغة من مجال الفلسفة إلى مجال الطبيعة، وكشف بعداً جديداً أمام النظرية اللغوية ألا وهو تأسيس البحث اللغوي (27).

وأما في القرن التاسع عشر فقد تولد اهتمام بحثي مطرد بلغة الطفل حيث هيأت التيارات الفلسفية المعروفة آنذاك المناخ المناسب للاتجاهات الباحثة لوضع أسس علم يستند إلى وقائع، وفي النصف الأول من هذا القرن كان فقهاء اللغة "هم أول من عني بالبحث اللغوي إذ وجهوا جل اهتمامهم إلى دراسة لغة خاصة بوصفها تعبيراً عن ثقافة خاصة" (28) ولم يكن الأساس البيولوجي ذا أهمية حاسمة عندهم لأنهم أعطوا السمة القومية للغة المفردة الدور الحاسم.

هما الدراسة الدقيقة للكفاءة اللغوية للإنسان من ناحية، وعدم إعطاء دراسة اللغة المفردة الأهمية الكبيرة من ناحية ثانية.

ويرى هيلبيغ أن نظرة هوبولدت إلى اللغة قد وضحت أول محاولة نظرية لعرض العلاقة بين اللغة والفكر والترابط بين اللغة والمجتمع على حد سواء، والفلسفة الألمانية التقليدية التي هو من أتباعها هي التي دفعته إلى "اعتبار كل الظواهر المرتبطة باللغة هي تعابير الفكر الناطم مسبقاً للأشياء" (31)، ومواقفه اللغوية تتضمن وجهات نظر حاسمة كان لها الدور الحاسم في تأسيس علم اللغة المعاصر، ومن أبرز آرائه في هذا الباب فصله بين اللغة بوصفها عاملاً ويوصفها طاقاً (32)، وإيمانه بأن اللغة بعناصرها المحدودة تتيح لنا استعمالات غير محدودة (33).

وثمة سؤال مهم في هذا الباب ظهر على الساحة في منتصف القرن التاسع عشر دار حول مرجعية علم اللغة من حيث انتماءه إلى العلوم الطبيعية أو العلوم النظرية.

وأما نظرية "داروين التطورية 1809-1882" فقد تجاوزت تأثيرها علم الأحياء والعلوم الاجتماعية : لأن الإنسان عنده لم يتميز عن الحيوان باللغة، فاعتقد أن اللغة متطورة عن محاكاة الأصوات الحيوانية، والقدرة على ربط الأصوات المختلفة والأفكار فيما بينها هي فقط الميزة للإنسان، ولهذا عدّ تصوره عن اللغة نوعاً من

النزعة الغريزية إلى الكلام.

ويرى "أحد مؤسسي فقه اللغة أن اللغة فن كالعمل وصناعة الخبز، أما الكتابة فمن الممكن عرضها على نحو أفضل منها، صحيح أن اللغة ليست غريزة أصلية لوجوب اكتساب كل لغة، إلا أنها مختلفة كثيراً عن الفنون المعروفة، لأن الإنسان لديه ميل غريزي إلى الكلام كما هو ملحوظ في وأواء الأطفال الصغار في الوقت الذي لا نجد فيه أي ميل غريزي لدى الطفل إلى العمل والخبز مثلاً، وعلاوة على هذا، ليس هناك فقيه لغوي يمكنه أن يفترض أن لغة ما في العالم قد ابتكرها الفكر أو ابتدعها الإنسان بفكره : لأن كل لغة قد نمت بالتدريج وعن وعي خلال مراحل طوال" (34)

وفي نهايات القرن التاسع عشر لم يعد علماء اللغة يعنون بالكفاءة اللغوية نظراً لظهور اهتمامات جديدة، ربما تكون قد تولدت من الأفكار الأخرى التي كانت سائدة.

وأما في القرن العشرين فقد شهد علم النفس وعلم الفيزيولوجيا وعلم اللغة والعلوم الأخرى كلها تطوراً ملحوظاً أوصل إلى مناهج ومفاهيم ونتائج حديثة، وعلى الرغم من هذا التطور الكبير للعلوم والمناهج والمعايير والأسس التي ظهرت، ظل الاهتمام بالأساس البيولوجي للغة فاعلاً إلى يوم الناس هذا بوصفه نوعاً من التحدي أشاره كثير من العلماء ليدخلوا في سجال عميق، وفي مقدمة هؤلاء تشومسكي الذي جاء بنظرية النحو التوليدي في ستينيات القرن

الماضي فَعُدَّ بذلك واضح حجر الأساس
لعلم اللغة وعلم المعرفة الحديثين.

- بدايات المذهب السلوكي (x)
واتجاهاته الأساسية

أسس جون ب. واسطون -1878
1959 مذهب السلوكية في الولايات
المتحدة الأمريكية، وظهر كتابه الأول
الجامع عام 1913 "Psychology
as the Behaviorist it" الذي
يتضح من عنوانه ارتباط الموضوع
باتجاه وحيد الجانب في علم النفس
: لأن المنظور الوحيد الذي روعي هنا
هو وجهة نظر الباحث السلوكي، وفي
عمله إشارة واضحة إلى رفضه مناهج
علم نفس الوعي الذي كان سائدا
البنويية" (35)

لم يستحسن واسطون مذهب
الاستبطان الذي كان يعني المراقبة
الذاتية للأفعال الخاصة من خلال
الباحث نفسه على الرغم من تحييد
علماء نفس الوعي له : لم يستحسنه
لأن خطر الوقوع في الخيبة الذاتية
وخطر الاعتماد على الانطباعات
الخاصة فيه كيران جدا لعدم استناده
إلى وقائع موضوعية مسجلة.

ولهذه الأسباب جميعها رفض
مفهومين مهمين في علم النفس هما
: " النفس والوعي " حين اعتبرهما
مفهومين فكريين وميتافيزيقيين، بل
وذهب أبعد من ذلك حين " استبعد
أفعال الوعي البشري من نطاق البحث
كلياً " (36)

وبناء على هذا كله عارضت
السلوكية بوصفها مذهباً قائماً بذاته
أي وصف لمضامين الوعي كالأحاسيس

والأفكار والدوافع الداخلية (37)،
وثمة سبب آخر لهذه المعارضة هو عدم
عد النفس والوعي بعددين فيزيائيين
لوقوعهما خارج نطاق الدماغ، وهذا
الموقف المناهض لمذهب السلوكية وجد
مسوغاته لاحقاً لدى بلومفيلدت
في إطار الرؤى السلوكية العاملة في
البحث في موضوع اكتساب اللغة.

يكتفي السلوكي بقبول الوقائع
المرصودة والمنظورة والحقائق المقيسة
: بمعنى أنه يعتمد على الظواهر
السطحية (38) بشكل خاص، وهدفه
الأساسي هو توجيه البحث النفسي
بكامله إلى السلوك المنظور للكائن
الحي : لأن " سلوك الكائن الحي هو
الوحيد الذي يمكن أن يرصده الباحثون
كلهم، وبهذا فهو عام " (39).

ترجع طموحات " واسطون " هذه
في حقيقة الأمر إلى مناهج العلوم
الطبيعية كالفيزياء والكيمياء... التي
ظهرت بقوة في مطلع القرن العشرين،
وكان لها دور مثالي لديه الأمر الذي
جعله يؤمن بوجود نوع من الالتقاء
بين السلوكية وعلم الفيزياء.

ويضاف إلى هذا أن توجهه إلى
العلوم الطبيعية قد أدى إلى اكتشافه
كلياً بالتصرفات والمحاولات التجريبية
والعملية، وقد عبر عن هذا بفرضيته
يستطيع الإنسان فهم الكائن البشري
بشكل كامل حين يستعمل مناهج
العلوم الطبيعية وأسسها ويوسعها
ولاسيما الفيزياء منها " (40)،
وافترض أيضاً أن الإنسان يمكن أن
يُدرَسَ علمياً عن طريق المحاولات
والتجارب المخبرية في ظروف طبيعية

من أجل الوصول إلى نواظم التعليل النفسي لسلوكه”.

وكان للمذهب التجريبي أثره الكبير في السلوكية لأنه ”اعتبر الخبرة أساسا لكل معرفة” (41) ورأى أن الخبرة تكتسب بالتفاعل مع المحيط خلال حياة الإنسان، وتشتمل على قبول المعلومات والإفادة منها وتغييرها من جهة، وتشتمل على التعبير عن ردود الأفعال التي تؤثر في المحيط بدورها من جهة ثانية، وأثبت أنصار هذا المذهب أن ”الخبرة هي السبيل الوحيد إلى التعلم” (42).

وبما أن عملية التعلم نفسها لا يمكن بالطبع أن تلاحظ بشكل مباشر، فإن إحدى نتائج تغييرات السلوك الملحوظة قد تعود إلى نجاح التعلم، ولهذا طور المذهب التجريبي الأساس المنهجي للتحقق من المعارف من خلال ملاحظة التغييرات السلوكية أو الخبرات، وتمثل المذهب السلوكي هذا الأساس وطبقه على البحث في التجارب المجراة على الحيوانات أولاً.

وكان من أهداف السلوكية التوصل إلى أسس تغيير السلوك بغية التنبؤ بالسلوك المستقبلي ”على أساس ما انصرم” (43) كما أن السعي إلى مراقبة السلوك والتحقق منه كان من أهدافه النهائية، ولتحقيق هذه الأهداف استند الباحث السلوكي إلى السلوك الذي قد يلاحظ لدى الكائن الحي بشكل موضوعي، وأول ما يدرسه هنا هو دور المحيط في المسبب للسلوك.

” فالسلوكيون يكتفون بالتركيز

على أفعال السلوك التي يمكن تعرفها بشكل ظاهري، وينكرون ما عدا ذلك إنكارهم لما قد يجري في جسم الشخص أو دماغه” (44)، ولهذا لا يفتش الباحث عن المسوغات في الفرد نفسه بل في محيطه أو في العوامل الخارجية المؤثرة من قريب أو بعيد في أفعاله وسلوكياته : ولعل في قول ”واسطون” ”الآتي أصدق تصوير لحجم حتميات المحيط المؤثرة في السلوك ” أعطني مجموعة من الأطفال السليمين المتمتعين ببنية سليمة وجيدة، وأعطني محيطي الذي أريهم فيه، أضمن أن أختار أي واحد منهم اعتباراً، وأريه لأجعل منه متخصصاً في حرفة ما، طبيباً، قاضياً، فناناً، تاجراً وحتى شحاذاً ولصاً من غير أن أعتمد على مواهبه وميوله وقدراته وطبائعه وأصل أجداده ونسبه” (45).

فالسلوك الملاحظ عند الفرد إذاً هو استجابة للمؤثرات الخارجية دائمة التغيير : ولهذا يغير السلوكيون هذه المؤثرات الخارجية عن قصد : ليلحقوا بها استجابة محددة، لقد أخذوا هذه الطريقة من الباحث الروسي ”إيفان بافلوف (1848-1939) الحائز على جائزة نوبل للسلام لتكون قاعدة لأبحاثهم، فاستخدم العالم الروسي نموذج ”إشارة / استجابة” مدخلا لتجربته على الكلاب، فأثبت أن سيلان لعاب الكلب لدى مشاهدة الطعام كرد طبيعي مباشر هو رد مشروط بالتدريب الذي تلقاه الكلب، وذلك بربط تقديم الطعام بصوت جرس محدد، فما إن يسمع الكلب صوت الجرس حتى يسيل لعابه، حتى ولو لم يكن هذا الصوت

مقروناً بطعام، فيصبح سيلان اللعاب متولداً في الأصل مع تقديم الطعام وقرع الجرس، ولهذا عد هذا البيان الاستجابي وحيد الجانب ضرباً من التكيف الطبيعي” (46).

وبهذه الطريقة نجح الباحث الروسي في إحداث استجابة مثارة بمنبه محدد عن طريق إثارة مشروطة فاستند عمله التعليمي إلى تزامن قرع الجرس وعرض الطعام في الزمان والمكان فتوصل بذلك إلى ما يسمى بالترابط المباشر بين الإشارة العفوية غير المشروطة والإثارة المشروطة. وعليه عد السلوكيون السلوك ” نوعاً من الاستجابة لإشارات داخلية أو خارجية محددة مشروطة بالبيئة ” (47)، وكانوا بذلك قادرين على التنبؤ بالاستجابة المناسبة حسب الإشارة المحددة بدقة، فميزوا هنا بين الاستجابة العفوية والاستجابة المشروطة.

كانت هذه النظرة السلوكية هي السبيل إلى تحقيق نظرية آلية جذا عن عملية التعلم وذلك باعتبارها عملاً مشروطاً، حيث تتبع الإشارات والاستجابات الملحوظة بمعنى ما إلى آلية منظمة في تصور السلوكيين : آلية اعتبرت قاعدة لدراسات أخرى أجريت على الحيوانات : وهذا ما جعل السلوكية توصف بأنها آلية ومادية.

فهاهو ” إدوارد ل. تورنديكي ” قد ابتكر قانوناً أساسياً آخر للسلوكية هو ” قانون التأثير ” (48) الذي يُختبر فيه التعلم من خلال النتائج المحققة، فعد التعلم ضرباً من الربط بين الإشارة والاستجابة، فوسع بمنظوره هذا نموذج

بافلوف ” إثارة / استجابة ” وذلك بدراسته قضية الحيوانات المحبوسة في قفص، التي حاول فيها الهرة التحرر من أقفاصها، التي تعلمت فتح أقفاصها حسب مبدأ ” المحاكمة والخطأ trial-and error ”، فأدركت أن التحرر من السجن بوصفه نتيجة لسلوكها هو الرضا النهائي لديها، ولهذا كله عد ” تورنديكي ” أن الرضا بما تحقق من خلال استجابة ناجحة رامية إلى التحرر هو الهدف، واعتبر مثل هذا التعلم عبر النتائج تكيفاً آلياً : لأن الهرة قد تعلمت آلية الفتح أو آلية الإفادة من آلة.

- اكتساب اللغة من المنظور السلوكي عند سكينر

قرأ سكينر كتاب واسطون الذي كان مقرأ حين بدأ عام 1928 دراسة علم النفس في جامعة هارفارد التي درس فيها إلى حين وفاته عام 1989، وبنى تحليلاته التجريبية (49) للسلوك ذات الطابع العملي والاختباري على الاتجاهات السلوكية الأساسية المدونة أعلاه، فاستحسن ” قانون التأثير ” لتورنديكي استحساناً مميّزاً حين قال : ” يعيش الناس في هذا العالم، ويتغيرون فيه، ويتغيرون به أيضاً وذلك بناء على نتائج أعمالهم ” (50)، إلا أنه لم يستحسن كثيراً فرضيات تورنديك عن تفاعلات الإشارة ورد الفعل واستنادها إلى القرارات الإرادية للكائنات.

لقد انتقد وضع النظرية بشدة، ورفض في الأساس بناء نظريات حول الأفعال الداخلية غير المرئية عن الكائنات، ولهذا فقد جُمع مواد تجاربه

- ردود أفعال مبرع عنها (مبعوثة emitted) وتثار ردود أفعال الصنف الأول بواسطة المحفزات، ويكتفى فيها بسلوكيات الاستجابة، أما ردود أفعال الصنف الثاني فليست بحاجة إلى الربط بمحفز : ولهذا فإنها تسمى بالسلوكيات الفاعلة، وهذا ما جعله يعتبر ردود أفعال الصنف الثاني فاعلة ويصفها بقوله إنها " فعاليات تشغل على البيئة " (54).

ولما أن هذه الفعاليات الفاعلة هي التي تصنع القسم الأكبر من السلوكيات البشرية يوجه الباحث جل اهتمامه إلى دراسة التكيف الفاعل (55)، ويرى أن تمييز الإشارة المحركة لرد فعل لا يولى الأهمية الأولى كما في نموذج التكيف التراشي عند بافلوف، وإنما يعطى تعزيز السلوك الفاعل الأولوية في ذلك : وهذا التعزيز يتكون من إثارة تتبع مباشرة لرد فعل مبعوث، " وتغيير نسبة ظهور رد الفعل كنتيجة لتأثير التعزيز هو الفاصل عند سكينر " (56) : ولهذا ينظم تغيير شروط تعزيز الإشارة ليتوصل بهذا إلى كل المتغيرات ذات التأثير في احتمالية ظهور ردود أفعال فاعلة، ويفترض وجود ردود فعل في ذاكرة الفرد يعبر عنها عفويا لمجرد وجود إشارات خارجية خاصة مثيرة، ومن الأمثلة التي يسوقها هنا

- نقر الحمام

- بحث الفئران عن الغذاء

- نخنخة الأطفال ووأوتهم

" فعلية إيجاد صوت مؤكدة بالكياسة المشهورة، حيث يصدر الطفل الصغير العديد من أصوات الكلام

عن الحيوانات أولا ثم قومها لاحقا، وتوسع هنا إلى درجة نقل فيها نتائج تجاربه على الحيوانات إلى السلوك البشري اللغوي مسوغا عمله هذا بقوله : " تفهم الإجراءات والعلاقات الأساسية التي تبرز خصائص سلوكية شفهية خاصة اليوم بشكل كبير جدا، وتسمح بنقل معظم العمل التجريبي المسؤول عن هذا التقدم إلى النوع الآخر على الرغم من ثبوت خلو النتائج من قيود النوع، فضلا عن كون العمل الأخير قد أبرز إمكانية امتداد الطرق إلى السلوك البشري من غير أي تعديل جذري " (51). ومن هذه الجمل المسوغة يتضح وجود مبادئ وإجراءات أساسية مشتركة للتعلم بين جميع أنواع الكائنات الحية.

وفي كتابه " السلوك اللغوي 1957 " وضح بالتفصيل كيفية اكتساب اللغة كسلوك متعلم، عاذا اللغة مجموعة من العادات الكلامية المفردة والمتقنة بالتكيف والتحفيز والتعليم : عادات تعرض شبكة موثوقة من الصلات الفاعلة بين التعابير اللغوية. (52) : ولهذا لم يستعمل هنا مصطلح اللغة عن عمد لإمكانية ربط هذا المصطلح بالإنتاج السماعي للأصوات بشكل كبير، إنما استبدله بمفهوم السلوك اللغوي طامحا بمصطلحه الجديد هذا إلى إبراز المكونات السلوكية للغة : لأن اللغة لم تكن أكثر من سلوك عنده (53) واعتمد في شرحه لتشكيل اللغة عند الطفل على تقسيمه السلوك إلى نوعين أو صنفين مميزين هما :

- ردود أفعال مثارة (منزعة elicited)

التي يجدها صعبة التنفيذ فيما بعد في أثناء تعلم لغة ثانية” (57).

فالطفل يحوز في مرحلة الوأوة إذا ذخيرة من الأصوات أكثر مما يحوزه فيما بعد : فالأصوات غير الملفوظة في مرحلة الوأوة ليست تابعة للإثارة، وتتحول في أثناء تعلم اللغة إلى أشكال لغوية فاعلة : ”فقصر الأصوات التي ينتجها الأطفال على الوحدات الصوتية المراد تعلمها يتم بالتنمية المختلفة للطفل عن طريق الجماعة اللغوية، فإن توجه التعزيز منذ البداية إلى كل ما يشبه أصوات لغة الأطفال، صار التعزيز مقصوراً أكثر على الإنتاج الصحيح للأصوات الضرورية / اللازمة” (58).

لم يكتف سكينر بمجرد الإشارة إنما حاول شرح هذه العملية عن طريق تجربة أجراها على الحمام : تجربة دفع فيها الطائر الجائع عن طريق معزز في صورة حبوب قدمت له بعد كل حركة في الاتجاه الصحيح إلى تجاوز قفصه على طريقة الانتباه، فيقر الباحث السلوكي بحتمية كون علاقات المعزز لدى اكتساب الطفل للغة مسهلة إلى حد ما.

وثمة شرطان آخران أساسيان لاكتساب الطفل للغة هما :

- السلوك الصدوي ”echoic behavior” (59)

- ودور الأهل

ويرى سارتر أن هذين الشرطين يعرزان المحاولات الأولى للسلوك الصدوي المتضمن محاكاة الطفل للبنى الصوتية لدى الكبار، بل قل إن

الأطفال يتعلمون ألفاظاً من خلال ترديدها أمام الأهل أو بعدهم، فيشير الأهل بإصبعهم مثلاً إلى الموضوعات المنطوقة بشكل صحيح، ويهذه الطريقة يكتسب الطفل قسماً كبيراً من ذخيرة المفردات” (60).

ويصف سكينر مرحلة أخرى من مراحل اكتساب الطفل للغة بقوله : ”كل طفل يصف العالم، ويستجيب له، ويكون له ردود أفعاله الخاصة به، وحين لا يقدر على هذا يهرب إلى السؤال عن الألفاظ، ومن هنا تنبع أهمية وصف سلوكه الخاص” (61).

هذا يعني أن الطفل لا يكتفي بتعلم وصف أشياء محيطه وموضوعاته، وإنما يقدر نتائج سلوكه اللغوي أيضاً، كما أنه يكتسب ما ينقصه من مسميات اللغة وقوانين عملها عن طريق السؤال الدقيق، ويرى سكينر ”أن الطفل يعد التعزيز المعمم استناداً إلى المحفز اللغوي نوعاً صحيحاً من العلاقة المناسبة مع المحفز الحالي” (62)

إلا أن الباحث - وللأسف - لا يميز بدقة ماذا عنى بدقة بالرد الشفوي المناسب على المحفز المناسب، وقد يكون وراء ذلك ما يسمى بالاحتمالات أو علاقات الارتباط بين الرد الشفوي وبين معزز معمم مشروط.

وتتألف السلوكيات العامة / المركبة -بناءً على سكينر- من نماذج محددة من احتمالات السلوك، والنموذج الذي قدمه عن شرح اكتساب الطفل للغة يتجاوز كثيراً اكتساب مفردات مستقلة : لأنه رأى ”أن الطفل إبان تعلم اللغة يكتسب كياسة الهجوم المختلفة،

فيتعلم كلمات (دمية)، عبارات (على المنضدة)، وجمل (بسبسي سينام) (63).

فبالتكيف الفاعل إذاً يكتسب الأطفال مقاطع مختلفة من السلوك الشفوي، كالألفاظ والتراكيب والجمل، فيكونون بذلك قادرين على تكوين ردود شفووية جديدة في مواقف جديدة بناءً على هذه الذخيرة. والتعلم الفاعل والتكيف يرتبط بهذا من جديد عن طريق الرد الشفوي والمحفز المعروض.

ونوع هذا المحفز وطبيعته هما اللذان يميزان كثرة ظهور الرد الشفوي المتشكل حديثاً، ويميز سكينر هنا صيغ المديح (صح) أو صيغ العقوبة (خطأ) التي قد تعيق استعمال رد شفوي أو تمنيه بل وقد تؤدي إلى حذف هذا الرد اللغوي في حالة شاذة إذا ما تبعته عقوبة فورية.

”والجماعة اللغوية (64) هي المسؤولة عن تحديد التراكيب اللفظية، والعبارات، والجمل التي لا تعود إلى ذخيرة الطفل : لأنها هي التي تثبت الردود اللغوية المرغوب فيها في النهاية عن طريق ”مسار علاقات المحفز فيما بينها“ (65).

ويعد سكينر عملية اكتساب اللغة إلى حد ما نوعاً من التكيف الفاعل (66). ونجاح السلوك اللغوي عنده مرتبط بتأثير سلوك الطفل اللغوي في المستمع الافتراضي بشكل مناسب : ولهذا يرى أن شكل سلوك الطفل يناسب معايير مجتمعه أكثر مع الزمن (67).

لقد بالغ سكينر بدور جماعة

المستمعين في بعض النقاط : لأن الواقع جعله يستنتج أن المتكلم يركز على مستمعيه، وأن مستمعيه هم الذين يعرفون كلامه ” (68)، وهنا يتضح سوء فهمه لتوظيفة الاتصال البشري : لأنه من غير الممكن أن يقر بتعبير فكري عن الإرادة في صورة كلام : لأنه قد أخرج كل قرار بشري هادف وقاصد عن نطاق الإرادة (69).

ويرى تسيمباردو أن الطفل يتعلم بوساطة الإشارات المميزة ” التعرف على الرموز التي تشير إلى احتمالية ظهور احتمال معزز في حال إنجاز رد فعل ما (70)، وتتمكن الإشارة المميزة للطفل بهذه الطريقة من التنظيم الذاتي لسلوكه الخاص من خلال مراقبة الإشارة : لأنه تعلم في أي مقام وفي أي سياق يتوجه الرد إلى محفز.

ويعبّر سكينر عن الهدف من بحثه التجريبي بما يلي : ”إن الهدف الأخير لهذا البحث هو التنبؤ بالسلوك الشفوي ومراقبته“ (71)

ولسارتر موقف مميز هنا عبر عنه بقوله : صحيح أن الباحث يكشف نوع التراكيب التي يعتمد عليها السلوك اللغوي، وكيفية اكتساب هذا السلوك إلا أنه يرفض أي تراكيب لغوية ذهنية وفطرية : ولهذا فقد ميز نوعاً جوهرياً في اللغة ورفض أن يكون دور اللغة مجرد أداة للإرادة، وبهذا عد الإنسان عنصراً متدرجاً ومتكيفاً (72).

فالباحث السلوكي يعترف بكثرة إجراءات اكتساب اللغة عاذاً إياها ” أحد الأمثلة الأعم للتكيف الفعال (73) في آن واحد.

فكر بهذا الموضوع الحساس منذ قرون
ويطرق كثيرة، فثبت أنه متميز بلغته،
وهو المخلوق الوحيد الذي لديه القدرة
على تكوين صور ذهنية محددة ودقيقة
إلى حد ما عما يواجهه عن طريق
الأصوات اللغوية : تكوين صور تشير
بدورها أفكاراً واقعية جديدة، وقدرته
هذه معهودة لدينا إلى درجة نسينا
فيها الظاهرة الكامنة وراءها (75).

فاكتساب الأطفال الصغار للغة من
أبرز الإنجازات البشرية، ففي سنين
قليلة يكتسبون خبرة لغوية متميزة،
على الرغم من عدم تلقيهم سوى قليل
من الرعاية المنظمة وعلى الرغم من
تزويد الأهل المتكرر لهم بمعلومات قد
تكون مغلوطة أحياناً.

ولكن كيف يتعلمون اللغة ؟
أيتعلمون الكلام وهم يقلدون ما
يسمعون من أصوات وكلمات وجمل
؟ أيتعلمون لأن الكبار يمدحونهم
ويعترفون بهم حين يتكلمون بشكل
صحيح نحويًا، ويعتبون عليهم بركة
حين يتكلمون بشكل غير صحيح
نحويًا ؟

فنحن لا نعي آليات اكتساب اللغة،
ولا نبذل جهداً كبيراً لفهم جمل
ودلالاتها، وعملنا هذا مسلم به، والرأي
السائد بأن الأطفال يكتسبون لغتهم
الأم بالمحاكاة رأي مازال إلى اليوم
راسخاً في أذهان البشر على الرغم
من معارضة نوام تشومسكي وستيفن
بينكر لهذا الرأي.

فهذا هو تشومسكي يرى أن وراء
شفافية اكتساب الطفل للغة وسهولته
وبدايته نظاماً عاماً : ” لأن أي

صحيح أن هذه الدراسات المجردة
للتغييرات السلوكية توصلنا إلى
معارف أساسية بتراكيب عملية التعلم
اللغوي، إلا أن هذا الشرح يبقى ناقصاً
ووحييد الجانب إن لم تبحث البنى
التخزينية والاتصالية للدماغ.

– الأسس البيولوجية للغة في
القرن العشرين

في توضيحاتي الآتية لميدان البحث
في الأسس البيولوجية للغة أستند
بشكل أساسي إلى ستيفن بينكر في
كتابه ” الغريزة اللغوية ” الذي ظهر
حديثاً 1996 وقدّم فيه معلومات
وبيانات متنوعة عن هذا المجال.

وبينكر عالم معرفي استند إلى
خبرات تشومسكي اللغوية، وأثرى
نظرتنا إلى جوهر اللغة وأسسها
البيولوجية من خلال النتائج الجادة
المستمدة من البحث المعرفي والدماغي
ومن خلال الدراسات والتحليل المجرة
على اللغة اليومية

تشومسكي وفكرته عن نحو شمولي :
حياة من دون لغة غير متصورة في
عالمنا المعلوماتي، فقد شكلت اللغة منذ
الأزل موضوعاً مهماً للمناقشة، وما
زالت تعرض محالات بحثية جديدة،
لأن الدراسات الميدانية المتعددة في
مختلف صنوف العلم أثبتت ولا سيما
في النصف الأخير من القرن الماضي
إمكانية دراسة اللغة ضمن العلوم
الفكرية والمعرفية (74).

” ومن العرض التاريخي الموجز
للاتجاهات المتعددة ذات الصلة بالأسس
البيولوجية للغة تبين أن الإنسان قد

جمل جديدة يفهمها الآخرون مباشرة على الرغم من عدم وجود أي تشابه فيزيائي بينها وبين المعهود من الجمل (81).

ففي وقت قصير نسبياً يتعلم كل طفل أن ينطق ويفهم جملاً مستعيناً بمادة أولية، لا بل ويستعمل جملاً لم يسبق له أن سمعها ولم يستطع محاكاتها أو تخزينها، هذا يعني أن ما يتعلمه الطفل ليس مدخرات مادية إنما قواعد يستعملها في السماع والكلام.

في الواقع، عندما نتكلم نوافق بين عدد متناه من العناصر، أي الكلمات، كي نوجد لا تناهياً من بنى أكبر، أي الجمل. وحسب (تشومسكي)، لا يمكن أن يكون اكتساب اللغة جعية استجابات لمنبهات (مثيرات)، إذ إن كل جملة ينتجها متكلم أو يفهمها قد تكون ترتيباً (تركيباً) من الكلمات الجديدة تماماً، خصوصاً أن اللغة هي مهارة معقدة يحكمها عدد كبير من القوييدات والمبادئ التي توجه توجيهها خاصاً ترتيب الكلمات ضمن الجمل (النحو). وبعبارة أخرى، نحن نستخدم قانوناً code من أجل ترجمة تنسيقات الكلمات إلى تركيبة أفكار. هذا القانون أو مجموعة القواعد اسمها (قواعد اللغة التوليدية)، (أو التوليدية) (3) ولا يجوز خلطها مع تلك (الفرضية أو الأسلوبية) التي يعلمونها في المدرسة أو في كراسات الإنشاء، والتي يكمن هدفها الأساسي في إكساب الأطفال السيطرة على ضبط الكتابة القواعدية اللغوية. أما قواعد اللغة التوليدية فتتوافق ومجمل القوييدات، التي تجعل من

لغة بشرية هي نظام من الشمولية المدهشة، وتعلم أي لغة بشرية هو إنجاز فكري كبير بالنسبة إلى كائن لم يخلق لهذه المهمة وحسب: إنجاز يقوم به طفل عادي بقليل من الاحتكاك اللغوي النسبي، ومن غير دروس مميزة فيستطيع أن ينقل أفكاره وأحاسيسه إلى الآخرين ويثير عندهم أفكاراً جديدة وأحكاماً وملاحظات متنوعة، بواسطة بناء عام من القواعد المميزة والأسس المرشدة" (76)

لقد كشف تشومسكي النقاب عن أشهر الأدلة على "غريزية اللغة" (77): أدلة أشار إليها قبله كل من "لايبنتس" و "داروين" (78) وأظهر خاصيتين أساسيتين للغة هما:

- تتكون الجملة التي ينطقها الإنسان أو يفهمها - حرفياً - من تركيب لفظي فريد وجديد جداً: أي أن اللغة لا يمكن أن تكون ذخيرة من احتمالات مختلفة من ردود الأفعال: ولهذا يجب أن يحوز الدماغ مرشداً أو برنامجاً يستطيع أن يولد به قدراً غير محدود من الجمل من قائمة محدودة من الألفاظ، ويسمى هذا البرنامج بـ "النحو الذهني" (79).

- وتتلخص الخاصية الثانية للغة باكتساب الأطفال هذه القواعد العامة بشكل لافت وسريع جداً، فهم قادرون على تقديم تأويلات مقنعة عن تراكييب جمالية جديدة تماماً لم يسبق لهم أن سمعوها من قبل.

والجانب اللافت في الكفاءة اللغوية (80) يتجلى في إبداعية اللغة - كيف نقول - أي في كفاءة المتكلم في إنتاج

الاهتمام قد تغير بشكل لافت حين
أسمعوا الفرنسية .

وحين أسمعوهم أنغاماً لغوية
منقاة، رضعوا بعمق أكثر مما كان الأمر
عليه لدى إسماعهم لغة غريبة، وعندما
أرجع الشريط المسجل، واقتصر الأمر
على سماع الصوامت والصوائت كانت
استجابتهم متماثلة أيضاً .

يتضح من هذه التجربة أن الأطفال
قبل الولادة قادرين على تمييز لغتهم
الأم من اللغات الأخرى، فهم يقدرون
على سماع الإيقاعات الصوتية النبر
والمسار الزمني للغة الأم وهم في
الرحم : لأن هذه القضايا تتغلغل إلى
داخل الجسم (84).

وهنا تدلي العالمة اللغوية الألمانية
بوسمان بدلوها فتري أن اكتساب
اللغة (85) من منظور تشومسكي هو
عبارة عن عملية نضج مستقلة تستند
إلى آلية فطرية لاكتساب اللغة (86)
: عملية تفسر ظاهرة اكتساب اللغة
بشكل نحوي صحيح وسريع جداً عند
الطفل النامي، فتشكل قواعد هذه
الآلية الكليات أو الخصائص المشتركة
في اللغات جميعها (87).

وبهذا الموقف يدخل تشومسكي
نفسه في تيار تراث همبولدت الذي
رأى أن اكتساب اللغة هو نوع من نضج
القدرة اللغوية الفطرية، وعملية
النضج هذه تنظمها عوامل داخلية
بوساطة صيغة لغوية فطرية تشكل
بالخبرة، واللغة بذلك نوع من البناء
الكامن في العقل : بناء يتطور ويثبت
مشروطاً بخبرة لغوية مميزة .

يرى همبولدت أنه بالإمكان إثبات

الممكن مثلاً أن نقول (رأيت جميع
المراكب) وليس (رأيت جميعا المراكب)

مع ذلك، فالأطفال قادرين، قبل
سن خمس سنوات، دون تعليم صريح،
على أن يستخدموا، بصورة غير واعية،
هذه القويعادات المعقدة، كي ينتجوا
ويؤولوا على نحو مترابط جملاً لم
يصادفوها من قبل قط. هذا صحيح،
رغم اللياقات غير المتساوية بين الأفراد
والتفاوتات القائمة في البيئة الثقافية
والعاطفية، بل أيضاً وعلى نحو خاص
رغم تعرض الطفل جزئياً جداً إلى
البدائل النحوية التي تتيحها لغته .

ويعترف تشومسكي بأن النموذج
السلوكي لنظرية التعلم الذي نادى
به سكينر غير كاف لشرح آلية تعلم
اللغة، واستناداً إلى نظرية سكينر وإلى
الدراسات والاتجاهات العلمية الأخرى
وضع تشومسكي نظرية عن نحو ذهني
وعن نحو شمولي متضمنين في خاصتي
اللغة الأساسيتين. فالأطفال عندهم
مجهزون ببرناج فطري عام مشترك
في قواعد اللغات جميعها - مجهزون
بنحو شمولي (82) - يمكنهم من
استخلاص النموذج النحوي للغتهم
الأم من اللغة المنطوقة (83).

فالأطفال كلهم كما يظهر من
نتائج الأبحاث الجديدة يولدون
بقدرات لغوية، ويكونون قادرين على
تمييز لغتهم الأم من لغات أخرى، إلا
أن علماء النفس اختبروا هذه الظاهرة
فأسمعوا أطفالاً من أصل فرنسي لغة
غريبة عنهم كالروسية، وراقبوا حركة
مصاصاتهم أثناء ذلك، فلم يلاحظوا
عندهم اهتماماً كبيراً، إلا أن هذا

صيغة نحوية متماثلة في اللغات كلها : متماثلة في بناها الداخلية العميقة ومختلفة في بنيتها السطحية، فأسس التنظيم الفطرية تحدد صنف اللغات الممكنة وتحدد خصائص اللغة التي تكتسب في العادة (88)

ويفترض تشومسكي في نظريته عن النمو اللغوي نظاماً توليدياً من القواعد يعده مهماً لإنتاج اللغة وفهمها أيضاً، ويرى أن اللغة هي شكل من الصيغ والمفاهيم : شكل يقوم على نظام القواعد الذي يحدد العلاقات المتبادلة بين تلك الصيغ والمفاهيم وترتيبها وتنظيمها. وهذا النظام توليدي مادام يوصل إلى استعمال غير محدود من وسائل محدودة، إلا أن هذه الوسائل المحدودة يمكنها أن تنظم بشكل يكون تأثيرها غير محدود (89)

فنحول لغة الأطفال الصغار لا يستند في أي حال من الأحوال إلى محاكاة خالصة، على الرغم من تأثير المحاكاة والتصحيح والمحيط جميعها في اكتساب اللغة، إلا أن تشومسكي يزعم أن الدور الأساسي يظهر من خلال نضج العوامل البيولوجية غير أن هذا لا يتطابق بالضرورة مع الواقع.

في النصف الأول من القرن العشرين، كانت اللغة ما تزال تعد مجرد مجموعة تقليدية من الإشارات (العلامات)، ونتاجاً ثقافياً، وتجلياً لقابلية الكائن البشري في استخدام الرموز. وفسر اكتساب اللغة آنذاك لدى (التيار السلوكي) 1 على أنه اكتساب، كأى اكتساب، لأية تقنية أخرى: المحاولة والخطأ والمكافأة، وأن

الطفل يتعلم لغته بمجرد التقليد، بالإصغاء وترداد ما يقوله الراشد، إلا أن عالم اللغة الأمريكي الشهير (نعوم تشومسكي) 2 يرى أن مثل هذه الرؤية للأشياء لا تتوافق البتة مع بعض الخصائص الأساسية للغة البشرية، ومنها خصوصاً أن اللغة هي منظومة توفيقية دقيقة، أو بعبارة أخرى هي (ممارسة لا متناهية، قوامها وسائل متناهية).

إنه يعترف أن الأطفال يتعلمون الكلام بطريقة منظمة جداً، فهم يحاولون في وقت مبكر وبدافع ذاتي لا بتوجيه خاص - حل مشكلة القوانين التي ربما صيغت قواعد الكبار وفقها. ” ومن الناحية الشكلية يمكننا أن نعد اكتساب الطفل للغة نوعاً من البناء النظري، فالطفل يكتشف نظرية لغته مستعيناً بقدر قليل جداً من مواد هذه اللغة، ونظريته اللغوية ليس لها مدى تقديري كبير جداً فقط وإنما تجعله كفتاً على رفض قدر كبير من المواد نفسها التي بنيت النظرية على أساسها.

فاللغة المنطوقة مثلاً تتكون في جزء كبير منها من قطع ومطالع غير صحيحة، وتغييرات في التركيب، واضطرابات أخرى في الصيغ الأساسية التامة، إلا أنه يتعلم - وهذا ما يتضح في الدراسات المجراة على الاستعمال اللغوي كامل التطور - النظرية الأساسية المثالية، وهذه حقيقة لافتة، وعلاوة على هذا لا يجوز أن ننسى أن الطفل يبني هذه النظرية المثالية من غير أي تعليم خارجي، وأنه يكتسب

هذه المعرفة في وقت لم يصبح فيه بعد قادراً على القيام بإنجازات عقلية عامة في كثير من المجالات الأخرى، وأن تلك الكفاءة غير مرتبطة بالعقل أو بمسار الخبرة الطفولية نسبياً (90).

فالطفل - قبل الولادة ويعدها - لا يستطيع بعد تحديد نوع اللغة التي سيستعملها، إلا أنه يجب أن يعرف أن نحوه هذا يجب أن يكون قد تكوّن من شكل محدد مسبقاً، ويجب أن يكون قد استبعد أيضاً كثيراً من الأشكال اللغوية المتصورة، وهذا البعد السيادي / النفوذي يعتبر كليات تسهل على الطفل فهم اللغة وإنتاجها وذلك بتقليل هذا التنوع من الفرضيات التي يبنها الطفل أثناء اكتساب النحو.

”وعلى الرغم من معرفتنا القليلة نسبياً بالكليات اللغوية فنحن متأكدون من كون التنوع المحتمل للغات محدداً جداً، أي أن اللغة التي يتعلمها كل إنسان تعرض بناء شاملاً ومتطوراً جداً يقلل من قيمته عبثاً عن طريق المادة اللغوية المجزأة الموجودة، ومع هذا فإن بعض الأفراد في جماعة لغوية ما يتعلمون لغة واللغة ذاتها، وهذه الحقيقة لا يمكن أن تشرح إلا بفرض كون هؤلاء الأشخاص قد استعملوا أسساً مقيدة جداً: أسساً تنظم بناء النحو وفيما عدا ذلك نحن غير متأكدين من تعلم لغة محددة بالكامل. ونظام الأسس يجب أن يكون علامة مميزة إذ لا بد من وجود قيود كبيرة على العمل يقيد بها تنوع اللغات” (91)

ويرى ستيرن أن اللغة تكتسب وتتطور في مراحل محددة (92) : مراحل ترتبط -كما يرى لينبرغ-

بعمليات النضج الجسدي والعقلي ارتباطاً أوثق من ارتباطها بخبرات محددة من التعلم (93)، والشرط الدائم لذلك بالطبع هو توفير فرصة التفاعل مع اللغات البشرية : ”لأن الطفل لا يكتسب اللغة إلا في بيئة متحدثه” (94).

وفي تجربة أخرى على المصاصات أثبت علماء النفس أن الرضع جميعهم يأتون إلى العالم بوصفهم مصوتين عالمين قادرين على إصدار الأصوات والصرخات، فهم يستطيعون أن يميزوا أصواتاً مفردة كالباء وال P في مقاطع صوتية متنوعة، فعلى سبيل المثال يستطيع الأطفال الأسباب تمييز pas من bas الواردة في الإنجليزية على الرغم من عدم وجودها في لغتهم (إطلاقاً، أما الكبار فلم يعودوا يجيدون هذا التفريق بين الوحدات الصوتية، فهم يستطيعون تمييز الأصوات فقط عندما تفصل الصوامت عن المقاطع وتعرض عليهم بوصفها أصواتاً صريرية منطوقة ببطء (95).

يتعلم الأطفال في سني حياتهم الأولى أصواتاً أخرى من لغتهم، فيبدؤون في الشهر السادس بجمع الأصوات المختلفة التي تضعها لغتهم في صنف وحدة صوتية واحدة، ويستمررون في تمييز الأصوات المختلفة التي تعدها لغتهم وحدات صوتية مفصولة، وفي العمر بين الشهر الخامس والسابع يجرب الأطفال -لاعبين- أصوات الهمس والصفير والرقعة والزلق والفرقة التي ترن وكأنها صوامت وصوائت، وبعد شهر أو شهرين يتأتى الرضع وعلى نحو

يولدون كلمات وجملًا جديدة لم يسبق لهم أن سمعوا بها، ويميلون إلى رفض التصحيحات، ولا يستفيدون كثيراً من التمرين الإضافي أيضاً (99).

ومن البحوث المطبقة على النماذج العادية لأخطاء الأطفال في كل مرحلة من مراحل اكتساب اللغة يستخلص أن الأطفال يبنون فرضيات عن كيفية تركيب الكلمات والجمل ليتوصلوا إلى الدلالة، كما يبنون فرضيات عن قواعد فهم اللغة، وعن النحو والدلالة وأحياناً لا يثبتون على فرضياتهم بالضرورة.

هذا وينتج الطفل في أثناء نموه اللغوي صيغاً مخالفة للمعيار، وغير معتمدة على المحاكاة لكونها ذات خصائص منظمة لتعلق الأمر هنا بالتعميم الواسع للقواعد -بمعنى تكرار استعمال القاعدة الواحدة- فإن جرى وتعلم الأطفال كيف تصاغ صيغة الماضي من الأفعال النظامية مثلاً، فإنهم يعممون هذه القاعدة على الأفعال الشاذة أيضاً، وهذا ما يؤدي إلى بناء صيغ لغوية غير صحيحة مثل "gehte /schwimmte /denkte" علماً بأن هذه الأفعال لها صيغ خاصة في الماضي القريب في نظام اللغة الألمانية حيث إن الأصح أن يقولوا "ging ، dachte ، schwamm" فالأطفال يصوغون هذه الكلمات على الرغم من عدم سماعهم أي شخص ينطق بها (100).

هذه الأخطاء دليل على استناد اكتساب الطفل للغة إلى استعمال القواعد لا إلى محاكاة ما يقوله الكبار، وافترض معظم علماء اللغة وجود

مفاجئ بمقاطع صحيحة مثل دي - دي - دي - ني - ني - با - با ... والأصوات هذه عامة تتكون من نماذج صوتية ومقطعية تستعمل في الغالب في اللغات كلها، ويبدل الأطفال المقاطع و"يظهرون رطانة حلوة تكاد تبدو وكأنها جمل صحيحة" (96)، وفي عمر عشرة الأشهر تقريباً يتقرب الأطفال من أهلهم ويحسمون أمرهم بالنسبة إلى الوحدات الصوتية في لغتهم ويهيئونها (97)

إن مرحلة التأناة مهمة جداً في عملية اكتساب اللغة : لأن الأطفال يتعلمون في أثناء سماعهم ووأوتهم الخاصة تحريك أعضاء نطقهم بطريقة محددة ليحدثوا التغيرات الصوتية المختلفة، وليجنوا الوحدات الصوتية والألفاظ ومواقع الألفاظ المستعملة في اللغة الأم ليتمكنوا بالتالي من اكتسابها، وحتى الأطفال الصم يتأثنون، و تظهر هذه التأناة متأخرة عندهم، وتكون بسيطة في تركيبها "وحين يستعمل الأهل لغة الحركات يتأثروا الأطفال بأيديهم بانتظام" (98)

يفكك الأطفال اللغة التي يسمعونها إلى أبسط أجزائها ثم يكتشفون القواعد التي يركبون بها الأجزاء : ليعبروا عن أفكارهم وأحاسيسهم، فيبنون لأنفسهم قواعدهم الخاصة استناداً إلى قليل من الألفاظ والجمل المفهومة. وبخبرات لغوية متقدمة يرفضون فرضية الآخرين ويضعون فرضية جديدة مكانها إلى أن تحل المشكلة، وفي الوقت الذي تراههم يتبعون فيه القواعد النحوية، تراهم

بلغات مختلفة - من غير تفاهم لغوي متبادل، ليتمكنوا من إنجاز عملهم، لأنه لم تسنح لهم الفرصة لتعلم لغة الآخرين، فركبوا لغة مزيجية اكتسبوها إلى جانب لغتهم، فأخذوا الألفاظ من سادة الاستعمار وممتلكي المزارع، أخذوا الألفاظ التي سادت في اللغة الجديدة.

وترى بوسمان هنا أن اللغة المزيجية متميزة بمفرداتها المختزلة جداً، ويميلها إلى الإشارة إلى الأشياء على نحو غير مباشر (التوصيف بالألفاظ أخرى)، ويميلها إلى استعمال المجاز واستعمال نظام صوتي مبسط فضلاً عن ميلها إلى تقليص التراكيب الصرفية والنحوية (103)، وهذه اللغة المزيجية تصبح لغة مستقلة استقلالاً نحوياً تماماً في اللغة الهجينة، والفضل في هذا الاكتشاف يرجع إلى الأطفال الذين ينمون باللغة المزيجية أكثر من نموهم بلغتهم الأم.

وتذكر بوسمان أيضاً أن اللغوي "بيكرتون 1983 قد دلت بالمتكلمين الحاليين في جزيرة هاواي على أن الكفاءة اللغوية الفطرية للإنسان تفرض تراكيب نحوية على اللغة الهجينة الحالية نسبياً من القواعد" (104) وبناء على هذا اللغوي يرى بينكر أن الأطفال لا يقبلون بأي شكل من الأشكال الاكتفاء بإعادة إنتاج مساهمات أهلهم المجردة من القواعد، ويشكلون بدلاً من هذا بنياناً نحوياً من أجزاء الكلمات، ويوسعون اللغة المزيجية وكأنها لغتهم الأم، فتستبعد الاختزالات والتراكيب والتسهيلات الوظيفية والنحوية الموجودة في

الكليات إشارة وليس دليلاً على "أن اللغة ليست إبداعاً ثقافياً بل هي إنتاج غريزة بشرية خاصة" (101)

أكد تشومسكي الإبداعية عند اكتساب اللغة وميز الأخيرة عن اكتساب الحيوان للغة (عن طريق المشير والاستجابة المشروطة) التي هي عملية محاكاة خالصة. فأكساب اللغة من قبل الأطفال ليس عملية محاكاة خالصة، بل عملية إبداعية فطرية، والدليل على ذلك أننا عندما نكتسب لغة ما فإننا نستطيع فهم جمل لم نكن قد سمعناها قبلاً (أي جمل غير مألوفاً لنا)، فضلاً عن فهم ما سبق أن تعلمناه من جمل.

فمتكلم اللغة، أي لغة، له القدرة على أن ينتج ويفسر مثل هذه الجمل الغريبة وأن يقدم أحكاماً على مقبوليتها. وهذا يدل من دون شك على أن اكتساب اللغة ليس مجرد محاكاة فحسب؛ فالتعليم يجب ألا يحتوي على قائمة من الجمل يضعها الآخرون ويستظهرها الدارسون بطريقة ببغاوية.

ويرى بينكر أن الغريزة اللغوية أو حيابة لغة هي ظاهرة كلية : لأن الأطفال يبتكرون اللغة من جديد عبر الأجيال ولا يقدر على ردها بسهولة (102)، والإشارات الأولى إلى كيفية إبداع الإنسان للغة - أو ما يسمى باللغة المزيجية piding - ترجع إلى العهد الاستعماري، واللغة المزيجية هي لغة خليطة نشأت عن حالة طارئة، ففي عهد العبودية وعهد المزارع كان على البشر أن يتواصلوا

اللغة المزيجية، وبدلاً من اللغة المزيجية - المتعددة الأصول - تحل لغة هجينة Kreolsprache، وهي لغة مبتكرة معيرة ومفعلة نحوياً (105).

وهذه الظاهرة تلاحظ لدى الأطفال البكم أيضاً، فالأطفال الذين يتكلم أهلهم نوعاً من لغة الحركات لتعلمهم إيها متأخرين نسبياً يتمون لغة أهلهم الحركية والهجينة، ويستبدلون التوصيفات المتعددة وغير المباشرة والسهلة بإشارات مبتكرة : إشارات تتطور إلى لغة جميلة سلسلة بأدوات نحوية مساعدة، وهنا يسهم الأطفال في نشأة لغة هجينة أيضاً (106).

إن استناد اكتساب اللغة إلى أساس أحيائي فطري (بيولوجي - فطري) لا يعني بالطبع أنه يتم من دون قصد (إرادة) بل على العكس فإن الأطفال يبدون دائماً منسجلين ببناء الفرضيات وفحصها خلال تعلمهم قواعد نحوية جديدة ودلالات جديدة للألفاظ. وكثيراً ما يغري الكبار الأطفال بميلهم إلى تسامع الأخطاء التي يقعون فيها أثناء اكتساب اللغة، أو بميلهم إلى اعتبار تلك الأخطاء مسلية أحياناً، وتشير هذه الأخطاء بالطبع إلى إجراءات بناء الفرضية واختبارها كإشارتها إلى الدور الفاعل للطفل في عملية اكتساب اللغة.

ويدلي تسيمباردو بدوره مرة أخرى في هذا السياق فيرى أن الأطفال يكتسبون قدرات لغوية كثيرة في أثناء عملية النضج، فيتعلمون استعمال اللغة للإقناع، والإخبار، والترلف، والتستر، فيجربون أوجهها شعرية

جميلة كالمجازات والكنيات : إنهم يبتكرون ألفاظاً وأدوات جديدة ليعبروا عما هو موثوق به لديهم، وليعبروا عن خيالاتهم ومخاوفهم، إنهم يتقنون كفاءات كثيرة فيجرون محادثات بسيطة ويكونون قادرين على ملاحظة سير المحادثات وسرعتها بل وحتى مقاطعتها ويصبح تغيير الموضوع سهلاً عليهم : وعندما تتعاون هذه الكفاءات اللغوية مع لغة الجسم - الحركات والإيماءات - يكتمل نقلهم اللغوي للمعلومات (107).

- الخلاصة

من خلال تحليل مواقف المذهب السلوكي وعرض مواقف الاتجاه العصبي اتضح لنا أن الاتجاهين كليهما يطالبان بالخصائص الأساسية لاكتساب اللغة، و تشومسكي وسكينر يمثلان بالطبع اتجاهين محددين، فإن اعتبرنا تعلم اللغة - كما لدى سكينر - مجرد نتيجة لسلوك المحاكاة، فإننا نعتبر سرداً لتاريخ عملية التكيف مهملين في ذلك قرارات معرفية لها أهميتها بالنسبة للفرد كتركيب الاكتساب الفطرية والقدرة على فهم التراكيب النحوية ذهنياً والقدرة على تطبيق عمليات الاتصال.

صحيح أن تشومسكي قد اشترط لاكتساب اللغة بالمقابل آليات فطرية يجب تفعيلها عند الطفل عن طريق جماعة لغوية خاصة فقط، إلا أنه لم يول العالم الحقيقي للطفل أي أهمية.

فالعالمان السابقان لا يلقيان بالا للأثار الاجتماعية والثقافية في

اكتساب اللغة : فلا يراعيان المستوى الطبقي والدين والسلوك الجماعي فضلاً عن إهمالهم الوظائف التفاعلية أصلاً.

واكتساب اللغة -برأينا- لا يتطور إلا على أساس آلية فطرية لاكتسابها : آلية تستند استناداً مميّزاً إلى أعمال التضافر والتخزين الفكري، فإن وجد الوليد عملياً برنامجاً نحوياً صحيحاً أمامه - وهذا ما لا يمكن تأكيده في الوضع الراهن للدراسة الدماغية - فمن المهم جداً الإشارة في هذا السياق إلى وجود رابط بين الفكر والنمو اللغوي : لأن الأطفال لا يتواصلون إلا باللغة، وبها يستطيعون أن يطوروا وعياً فاعلاً عن ذاتهم الخاصة-أنا-.

وللبينة برأينا دور فاعل في اكتساب اللغة، ولهذا ينبغي أن ندخل السلوك الانفعالي بين الأهل والأطفال تحت لوائها، فمن دون رغبة، وحب، وميل، لا يكتسب أي طفل أي لغة : لأن الأهل يتكلمون مع أطفالهم بشكل مختلف عن كلامهم مع الكبار، فيتحدثون مع الأطفال بشكل معاصر، وببطء ووضوح، ويكثر من الإلحاح- والتمرين والتكرار- ويقلل من التجريد إلى درجة يسهل فيها على الأطفال فهم المضمون الملقى بين أيديهم.

وثمة أشياء أخرى بالطبع لها تأثير كبير في اكتساب الأطفال للغة كالمحيط الذي يعيشون فيه، والتعامل مع متحدثين آخرين، كما أن لوسائل الإعلام المتنوعة في أيامنا هذه دوراً مهماً وبارزاً في اكتساب اللغة ومنها التلفاز والإذاعة والمصوتات والكتب،

وهي وسائل تواجه الأطفال بقدر كبير من المادة اللغوية التي يحصلون منها على إشارات كبيرة لتعلم اللغة .

وعلى خلاف نسبة لا بأس بها من الأهل تقدم وسائل الإعلام للأطفال عرضاً مناسباً جداً من التعابير اللغوية، ويضاف إلى هذا أن الأطفال بحاجة ماسة إلى الاحتكاك مع الأهل وإلى الاهتمام بشخصهم ليتمكنوا من النمو والاتساع اللغوي بشكل حر واختياري.

والمساهمة اللغوية السلبية لوسائل الإعلام لا تكفي في معظم الأحيان للتنظيم اللغوي الصحيح وفهمه نظراً لغياب الجدال الحوارى بالمادة اللغوية التي تم اكتسابها حديثاً.

وكثيراً ما يساعد العرض اللغوي غير المراقب لوسائل الإعلام الأطفال، وهذا لا يتم إلا في تواصل بشري رزين، وهنا فقط يستطيع الطفل اختيار الاستعمال الصحيح للإشارات الجديدة : لأنه يحصل على تبليغ مباشر بالإعادة.

وفي الختام نرى أن كفاءة تعلم اللغة تستند إلى آليات فطرية، وعندما لا يقابل الأطفال بالطبع مادة لغوية كافية ومنقاة فإنهم لا يكتسبون أي لغة ، ومما نصنفه تحت الآليات الفطرية هنا :

- حاجة الطفل العامة للاستعلام
- القدرة على التواصل الذاتي
- ربط التعابير اللغوية بمضامين وأفعال وتخزينها

Humphries. London 1951. Zit.

n. Marx. Otto ، S 545

8 - المصدر السابق ص 545

9 - المصدر السابق ص 545

10 - المصدر السابق ص 548

11 - المصدر السابق ص 549

12 - ينظر : Augustin ، Aure-

lius : Confessiones 1 ، 8 • Zitiert
nach der Deutschen Augusti-
nusaussgabe Bd. 11 ، 1964 ، Zit.

n. Francescato ، G. : S 9

13 - Marx ، O - 549 ص

14 - المصدر السابق نفسه ص 550

15 - المصدر السابق نفسه ص 550

16 - Francescato ، G. S. 8 - 549

17 - Marx. O . ص 551

18 - المصدر السابق ص 553

19 - المصدر السابق نفسه ص 553

20 - المصدر السابق نفسه ص 556

الهوامش والمصادر

1 - ينظر : Marx ، Otto : Die :
Geschichte der Ansichten über
die biologische Grundlage der
Sprache. In : Lenneberg ، E. :
Biologische Grundlagen der
Sprache. 3. Au . Frankfurt/
M. : Suhrkamp. 1996 ، S. 541

2- ينظر Francescato،
Guisepppe : Spracherwerb und
Sprachstruktur beim Kinde.
Stuttgart : Klett 1973 ، S 8

3- المصدر السابق ص 8

4 - ينظر : Das neue Lexikon in
Farbe. Bd.2.Herrsching 1979. S 446

5 - ينظر : Marx Otto ، S.544

6 - المصدر السابق ص 545

7 - ينظر : Steinthal. Hey-
man : Aristoteles' De Anima.
übersetzt von K. Foster u. S.



- : Entwicklung der Sprachwissenschaft seit 1970. 2. Au. Opladen : Westdeutscher Verlag , 1990 S.59
- Pinker , Steven : ينظر : 34
Der Sprachinstinkt. München : Kindler , 1996 , S. 23
- Waston. John B. : ينظر : 35
: Behaviorismus. Hrsg. Von Carl F. Graumann. Kiepenheuer und Witsch. 1968 , S. 7
- Helbig. Gerhard : ينظر : 36
: Entwicklung der Sprachwissenschaft seit 1970. S. 75
- Bußmann. H. : : ينظر : 37
Lexikon der Sprachwissenschaft . S. 128
- Bußmann. H. : : ينظر : 38
Lexikon der Sprachwissenschaft . S. 86
- Waston. John B. : ينظر : 39
: Behaviorismus. Hrsg. Von Carl F. S. 7
- Zimbardo , Philipp : ينظر : 40
G. : Psychologie. 5. Auflg. Berlin : Springer 1992 , S. 229
- Bußmann H. : : ينظر : 41
Lexikon der Sprachwissenschaft . S. 209
- Zimbardo , Philipp : ينظر : 42
G. : Psychologie. S. 228
- 43 - ينظر : المصدر السابق نفسه ص 229
- 44 - ينظر : المصدر السابق نفسه ص 229
- Waston. John : ينظر : 45
- 21 - المصدر السابق نفسه ص 556
- 22 - المصدر السابق ص 556
- 23 - المصدر نفسه ص 557
- 24 - المصدر نفسه ص 558
- Herder : 1772 , : ينظر : 25
1969 , S. 85 • Zit. n. : Hartig , M. : Sprache und sozialer Wandel. Stuttgart , Kohlhammer , 1981 , S. 13
- 26 - المصدر السابق نفسه ص 13
- M. Otto - 27 ص 559
- 28 - المصدر السابق نفسه ص 559
- 29 - المصدر نفسه ص 561
- 30 - المصدر نفسه ص 561
- Helbig , Gerhard : ينظر : 31
: Entwicklung der Sprachwissenschaft seit 1970. 2. Au. Opladen : Westdeutscher Verlag , 1990 S.59
- 32 - ينظر : Der Begriff er- gon (gr. Werk) bezeichnet die Sprache als ein sttisches Produkt einer abgeschlossenen Tstigkeit. Bußmann , H. : Lexikon der Sprachwissenschaft 2. Au. Stuttgart 1990 S. 221. Dem entgegengestellt steht der Begriff enereia (gr. Tstigkeit). der die Sprache als wirkende Kraft bezeichnet. Bußmann , S. 210
- 33 - ينظر : Helbig , Gerhard :

- 59 - ينظر : Skinner, B.F. : ص 58
- Sater , Heidema- : ينظر 60
- rie , ص 207
- 61 - ينظر : Skinner.B.F ص 142
- 62 - المصدر السابق ص 84
- 63 - المصدر السابق ص 119
- 64 - ينظر : : Sater , Heidemarie
- Mythos Sprache . ص 190
- 65 - المصدر السابق ص 209
- 66 - المصدر السابق ص 209
- 67 - المصدر السابق ص 190
- 68 - المصدر السابق ص 188
- 69 - ينظر الفقرة الثالثة / 1 في هذا العمل
- 70 - ينظر : : Zimbardo , Philipp G. : Psychologie ص 244
- 71 - ينظر : : Skinner.B.F. : Verbal Behavior ص 12
- 72 - ينظر : Sater , Heidema- : Mythos Sprache : rie , ص 204
- 73 - ينظر المصدر السابق ص 204
- 74 - ينظر : : S. : Der : Pinker, S. : Sprachinstinkt ص 19
- 75 - ينظر المصدر السابق ص 17
- 76 - ينظر : : Chomsky , Noam : Reflexionen über die Sprache. 3. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp. 1993. ص 12
- 77 - ينظر : : S. : Pinker, S. ص 25
- 78 - ينظر الفقرة الثانية في هذا العمل ص
- 79 - ينظر : : S. : Der : Pinker, S.
- B. : Behaviorismus. Hrsg. Von Carl F. S. 123
- 46 - ينظر : : Bußmann H. : Lexikon der Sprachwissen- scha . S. 740
- 47 - ينظر : المصدر السابق نفسه ص 129
- 48 - ينظر : Zimbardo , Philipp G. : Psychologie.S.241
- 49 - المصدر السابق ص 242
- 50 - ينظر : : Skinner.B.F. : Verbal Behavior. Appeton Century Crofts. Inc. New York 1957. S. 1
- 51 - المصدر السابق ص 3
- 52 - ينظر : : Bußmann H. : Lexikon der Sprachwissen- scha . S. 129
- 53 - ينظر : : Skinner.B.F. : Verbal Behavior. Appeton Century Crofts. Inc. New York 1957. S. 2
- 54 - ينظر المصدر السابق ص 20
- 55 - ينظر : Sater , Heidemarie : Mythos Sprache. Frankfurt/ M.: Peter D.Lang. 1980
- 56 - ينظر : المصدر السابق نفسه ص 182
- 57 - ينظر : : Skinner.B.F. : Ver- : bal Behavior. Appeton Century Crofts. Inc. New York 1957. S. 61
- 58 - ينظر : Sater , Heidemarie : Mythos Sprache. Frankfurt/ M.: Peter D.Lang. 1980. S.205

Kindersprache 1987. Szagun , G.:
Sprachentwicklung beim Kind
Au . Beltz: Weinheim 1996
Lenneberg, E. : Die : ينظر - 93
biologischen Grundlagen der
Sprache. Sprache. Kap.IV Sprache
im Kontext von Wachstum und
Reifung. S. 157-221

94 - ينظر المصدر السابق ص 168
Pinker, S. : Der : ينظر - 95
Sprachinstinkt , ص 304

96 - ينظر المصدر السابق ص 306

97 - ينظر المصدر السابق ص 307

98 - ينظر المصدر السابق ص 307

99 - ينظر المصدر السابق ص 324

100 - ينظر المصدر السابق ص 316

101 - ينظر المصدر السابق ص 31

102 - ينظر المصدر السابق ص 37

103 - ينظر : Lexikon : Bußmann H. :
der Sprachwissenscha

ص 587

104 - ينظر المصدر السابق ص 428

105 - ينظر : S. Pinker. , ص 40

106 - ينظر المصدر السابق ص 42

107 - ينظر : Philipp : Zimbardo
G. : Psychologie , ص 65

(x) - السلوكية هي مدرسة في علم
النفوس، بلغت أوج تأثيرها بين عامي
1920 و 1960، وكانت ترفض دراسة
الفكر على أنه غير علمي، وسعت إلى
تفسير السلوك والتعلم عند الكائنات،
بما في ذلك البشري، من خلال قوانين
الإشراط بالثبر - الاستجابة

Sprachinstinkt , ص 25

80 - ينظر : Chomsky, N. : The-
sen zur Theorie der generativen
Grammatik 2. Aufl. Weinheim
S. 15 , 1995 , ص 15

ما يعرفه المتحدث عن لغته ضمناً هو ما
يسميه تشومسكي بالكفاية، وما يفعله هذا
المتحدث عملياً يسميه تشومسكي بالأداء
ينظر في هذا الباب ما جاء عنه في المصدر
المذكر أعلاه

81 - ينظر المصدر السابق ص 16

82 - ينظر : S. Pinker. , ص 26

83 - ينظر المصدر السابق ص 26

84 - ينظر المصدر السابق ص 305

85 - ينظر : Bußmann H. :
Lexikon der Sprachwissen-
scha . 2. Aufl. Stuttgart 1990
ص : 702

86 - ينظر المصدر السابق ص 705

87 - ينظر المصدر السابق ص 819

88 - ينظر : Chomsky , N. :
Sprache und Geist. S. 424-432. In
: Prillwitz , S. u.a. : Der
Kindliche Spracherwerb.
Braunschweig : Wetermann.
S. 24 , 1975

89 - ينظر المصدر السابق ص 22

90 - ينظر المصدر السابق ص 29

91 - ينظر : Chomsky , Noam :
Reflexionen über die Sprache. 3.
Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
S. 19 , 1993

92 - ينظر : Stern L Stern : Die

ذاكرة الإبداع

عاشق الدار .. عبدالله العتيبي

بقلم: محمد بسام سرميني
(الكويت)

في ديسمبر 1994 ودع حبيبته الكويت بأوبريت "عاشق الدار" ، ولحنها ملحن الدار/ غنّام الديكان، وغناها شادي الدار/ شادي الخليج، وقد كتبها العتيبي- يرحمه الله- قبل سفره الأخير إلى لندن للعلاج، كتبها لتغني في ذكرى العيدين: الوطني والتحرير لعام 1995م.

أما آخر قصائده الشعرية فهي قصيدة " قال المعنى" والتي كتبها كما يقول د. سليمان الشطي- قبل وفاته بشهر واحد، وهي قصيدة طويلة أراد بها أن ينظم روح مجتمعه وتاريخه شعراً، وتشير فكرة القصيدة إلى أنها سيرة ذاتية لمواطن كويتي، وقد وصف فيها التصاق المواطن (المعنى) بديرته الكويت يقول:

شربَ الدموعَ بحزنها

وبعيدها رقصت جيادُه

يقول د. الشطي: ولا يصدق هذا



الوصف كصدقه على د. عبد الله العتيبي نفسه.

توفي الشاعر الكبير عبد الله العتيبي يرحمه الله في لندن يوم الأحد 15 يناير 1995، ورثاه أهل الثقافة والفن والأدب والإعلام في الكويت، اعترافاً بشاعريته وفضله وروحته الوطنية الأصيلة، فقد كان - يرحمه الله - رمز القصيدة الوطنية.

عبد الله العتيبي في هيون أصداقائه ومحبيه:

لقد كان رحيل الشاعر الكبير عبد الله العتيبي مؤثماً وموجعاً، فرثاه الأصدقاء والشعراء والأدباء، وعقدوا مناقبه وأشادوا بقامته الشعرية الباسقة في واجهة الأدب الكويتي والخليجي والعربي، وقبل هذا وذاك أشادوا بسماحة نفسه، وصفاء سريرته، وإنسانيته الطاغية والتي لا تحدها حدود. وقام الأديب هاشم السبتي بعيد وفاة العتيبي يجمع الشهادات والمراثي وكل ما قيل في الراحل، واستوى الكتاب بين يديه أخيراً فيما يزيد على مئتين وستين صفحة، حملت العنوان التقليدي الجميل "عاشق الكويت عبد الله العتيبي" فماذا قال أصدقاؤه ومحبه فيه؟ وكيف قدموا شهادتهم في العتيبي شاعراً وإنساناً؟

الشاعر أحمد السقاف:

إنه نجم من نجوم الأدب والشعر قد هوى فجأة، ومن الصعوبة الشديدة أن يعوِّض. أبا ضاري، لقد أدميت القلوب برحيلك المبكر، وتركت رابطة الأدباء تغرق في بحر من الكآبة والحزن.
حمد عيسى الرجب:

إنني أسرح مع هذا النجم الذي أثر الرحيل فجأة، حاملاً معه صدقه وظهره.. تاركاً خلفه إبداعه الأكثر انتماءً ووطنية وشفافية سواء للكويت التي أنشد لها بقلمه المغموس في نبضه وقلبه.. أم لعروبتة التي أخلص لها دوماً..

د. خليفة الوقيان:

أيها العالي، الذي نقف لنحييك، لا لنودعك، وتقتصر قلوبنا المرارة.. قد تخيب شكلاً، ولكنك حاضر، معني، حاضر في عروق الوطن، وفي خفقات قلوب محبيك، فالفكر والأدب والفن معانٍ لا تفنى والحُب جوهر، لا يعبأ بغياب الأعراض.

د. سعاد الصباح:

يا أصدقاء الشعر، يا أصدقاء الكلمات الجميلة:

هذه ليست مرثية للدكتور عبد الله العتيبي: فلا ضوء القمر يُرثى، ولا لهب القناديل يُرثى، ولا قوس قزح يُرثى، ولا عطر الورد يُرثى.. الأشياء الجميلة لا عمر لها.. وأشجار النخيل

الشاعر عبدالله العتيبي يستمد نسغ الحياة من علاقته الطيبة والراقية بأصدقائه ومحبيه، لذلك فإن أجمل لحظات حياته حين يخاطب أولئك الأصدقاء الأوفياء وبخاصة أصدقاء الكلمة والشعر والأدب، ويبتغ قلب الشاعر كما تتلف اللآلئ صفاءً وبياضاً وهو يخاطب أصدقاء الروح.

قد تأخذ قليلولة قصيرة، ولكنها لا تلبث أن تنفجر رحيقاً وسكراً ورطباً جنيماً مع بدايات الصيف، وعبد الله العتيبي كان من المخلوقات الرقيقة التي مرّت بالأرض مرور الفراشات، تاركة بقعة من اللون هنا، ونقطة من الضوء هناك..

د. سليمان الشطّي؛
عبدالله العتيبي من أصدق الرجال، وأخلص الفنانين، وأصفى الأصدقاء ما نعرفه ونحفظه في النفس عنه كثير وبارز، هو فوق الرفيق والزميل، جوهر من جواهر عقد الصداقة.. فيه أخلاق الفارس، وسلوك المتحضر، وصلابة الصحراء، ودماثة ابن المدينة القديمة التي ظل يغني لها عمره كله.

عبدالله خلف؛

لقد شيد المرحوم أحمد العدوان قاعدة الإنشاد الوطني، ووقف عبدالله العتيبي معه على هذه القاعدة، مضيفاً

إليها الكثير حتى أصبحت هذه القاعدة صرحاً وطنياً شامخاً، تعلو منه نغمة الحياة وفرحة العيد وبهجة الذكرى، وكانت كلماته تردد على كل لسان في المدارس والمنازل.. في كل أنحاء البلاد، حتى اقتدر اسمه بأعيادنا الوطنية.

عبدالله العتيبي.. الشاعر

لقد كان عبدالله العتيبي شاعراً بكل ما تحمله هذه الكلمة من المعاني الإبداعية الخلاقة، وبكل ما تنم عنه من الحساسية العالية والذائقة الإنسانية المرهفة، وكان الشعر ينساب بين شفثيه عفوية بخير تكلف، وكان العتيبي يشكل مع الشعر توأماً روحياً حقيقياً، وكأن الرجل خلق للشعر، أو كأن الشعر ولد له، ونما وترعرع في قلبه وروحه.

في قصيدته المتميزة جداً ”مزار الحلم“ والتي تحمل عنوان ديوانه الشعري الأول عام 1988 يحلق الشاعر في سماء الحلم والخيال، بحثاً عن الخلاص من قسوة الواقع وعبوسه، وتجهم الحياة، حتى يصير الحلم معادلاً موضوعياً للحياة التي يحلم بها كل إنسان، في قصيدته الفريدة ”مزار الحلم“ هناك مزيج فريد من شاعر الحزن والقلق والاغتراب، متناغمة مع مشاعر الأمل والتفاؤل.

يقول الشاعر:

سأتهي عندك الحلما

وأصبح للزمان فما

وأمنحُ نبض أعماقي

أنا النجم الذي ما زال

لكل مغرّد نغما

يستجدي الحياة سما

ألم كل أفرأحي

أحسك في جفاف القلب

لكي ألقاك مبتسما

غيبا في الضلوع هما

يجدد خطوة الأيام

ويستفيض الشاعر في بسط آلامه
ومعاناته، وغربة الروح التي يعاني
منها ليقول:

في درب بداهرما

أتيك يا مزار الحلم

أنا النجم الذي ما

أنهي عندك الحلم

زال يستجدي الحياة سما

ص ٩٦

ألوب كلعنة الترحال

كما تأتي قصيدة "نداءات إلى قلب
مهاجر" ضمن هذا النسق الإنساني
الذي يصور الهجرة إلى الداخل، إلى
أعمق الذات، حين تترقب بقعة الضوء
والخلاص، وقد يطول الانتظار، وتشتد
المحاناة، فيخاطب الشاعر قلبه القمر
المهاجر قائلا:

أمضي أذرع العدم

كأنني أمتطي زما

من الأيام قد هزما

أفارق عابسا وجما

لألقى عابسا وجما

أنا الجرح الذي سكنت

يا قلب يا قمرأ مهاجر خلف أمسية مضاعه

مواجهه معا التما

طال انتظارك والدجى باق فلا ترجو انقضاءه

سكنت مدائن الأحزان

قف عند أبواب المساء ودع لليلهم اتساعه

وحدي أغزل الساما

مُسَخَّتْك أقبية الظلام، وكنت قدسيّ النُصاعة

كأنني ليل مملكة

شدت على شفتيك أوتار التزلف والضراعة

من الأقمار قد حرما

ص ٩٩

ص ٤٩-

ولكن نور الأمل لا يبد أن يهزم
كل أشكال الظلام، ويبددها، وها هو
عبدالله العتيبي- كعادته- قويا بأماله
وأحلامه وتفاؤله الذي لا تنطفئ
جنوته . يقول:

ثم نراه يفتح شبابيك الأمل والحلم،
لأنه لا سبيل إلا للأمل والتفاؤل، فنراه
يتشبث بالحياة، ويحس أن غيوم الخير
والعطاء تهطل فوق القلب والضلوع،
فترويهما بعد ظمأ شديد:

يا قلب يا قمرأ مهاجر خلف أمسية مضاعه

للم بقايا جذرة خفتت ركن بدء التماعه

كن في حكايات الطفولة زردة، أملاً، وداعة
كن في عيون العاشقين، تلهفاً، خجلاً، ضراءه
كن لحظة الميلاد حتى لو بدت فيها فضاءه

ص ١٠٣

والشاعر عبدالله العتيبي يستمد
نسغ الحياة من علاقته الطيبة والراقية
بأصدقائه ومحبيه، لذلك فإن أجمل
لحظات حياته حين يخاطب أولئك
الأصدقاء الأوفياء وبخاصة أصدقاء
الكلمة والشعر والأدب، ويشف قلب
الشاعر كما تشف اللالي صفاء وبياضاً
وهو يخاطب أصدقاء الروح ولنقرأ
معاً قصيدته "رسالة" وهي لهداة
لأخيه وصديقه الدكتور محمد حسن
عبدالله. يقول:

أخي وصديقي / وأفق شروقي /
وأصدق نجم أضاء طريقي / لك الحب
من غير حد / لك الشوق من غير حد
/ لك الغيم في مقلتي دمعة / وخارطة
القلب للدمع خد / ويحد .. / لقد
فضح البوح رمزي / كما كشف النثر
عجزي / ..

ص ٢٢

وحين يخاطب ذلك الصديق
الأديب الوفي فإنه يرى من خلاله كل
الأصدقاء الأوفياء (والرابطة) -رابطة
الأدباء- التي كانت تجمعهم وتؤلف
بين قلوبهم على محبة الكلمة، ومحبة
الوطن، والأدب، والأحلام الدافئة دفء
علاقاتهم الإنسانية. يتابع العتيبي
قائلاً /

أخي وصديقي / حديثي عنك /
حديثي عن الصحب والدرب / والحب
(والرابطة) / وعن نجمة من حدود
الشتاء / إلى دفء أحلامنا هابطة /
حديثي عنك / حديثي عن صقر x
خلف المستعارة / وهو يفتش من
خلف أوجهنا المستعارة / عن الصدق
واللحظة المستثارة. ص 24 x (يقصد
صقر الرشود).

وحين يفتح الشاعر العتيبي
شبابيك القلب والروح على مصراعها
يتدفق الشعر على فمه شلالاً من
العذوبة والنقاء، وتكر متوالية من
الصور الفنية الإبداعية التي تميزه،
وتنهجر علينا لغة مبتكرة حافلة
بالحدثة "الأصيلة": الحدثة التي
تأتي عفو الخاطر، الحدثة التي لا
تكلف فيها، ولا تصنع ولا افتعال، وما
أعظمها من حدثة! لنستمع للشاعر
وهو يختتم رسالته الإبداعية بهذا
السيل من الصور الشعرية الأنيقة
الراقية في مبنائها ومعناها، والتي كانت
وستبقى سرّاً من أسرار خلود وتألقه:

أخي وصديقي / وأنت تسافر منا
لنا / متى جدل القلب شوق السنين /
وسدّ مراياك غيم الحنين / متى حنّ
نجم إلى أفقه / وحنّ فؤاده إلى عشقه /
ستلقى ضلوع المحبين نهراً / بزهر المني
أينعت ضفتاه. /

ص ٢٦

وحب الشاعر لأصدقائه الشعراء

يدفعه ليهديه أكثر من قصيدة، وها هو يقدم "ثلاث قصائد للصديق يعقوب السبيعي" ولا غرابة في ذلك فهما شاعران يتقاسمان هموم الحرف ومعاونة الإبداع، يقول العتيبي :

راحلُ حُلْمُهُ يسابق عينيهِ

ويمشي على خطاه الخيالُ

يتأثر له الزمان متى شاء

ويغفو في راحتيه الماحلُ

هو والليل والرياحُ نجومٌ

شدّها في مداره الترحالُ

ص ٦١

وهوم الوطن الكبير حاضرة في قلب الشاعر وأحاسيسه ومشاعره، وأي جرح أكبر من جرح القدس الذي بات بين أيدي الخاصبين اليهود، إن مثل هذا الجرح لا يندمل ولا يبرأ إلا بتطهير تلك المقدسات من دنس المحتلين الغادرين. إن التاريخ والأزمنة تسأل الشاعر عن نكبة القدس، تسأله وهو الشاهد على عصر النكسة والعمر الذي انطفأت شموعه في لجة الانكسار:

عن القدس تسألني الأزمنة / وكل المسافات والأمكنة / وكل المساجد.. كل المنائر / كل القباب التي لفها التيم /

يا للسؤال الذي يطفئ العمر في لجة الانكسار / عن القدس ماذا أقول / إذا سألتني عنها الشموس.. الشموع التي أُسرجت /

للمسيح ابن مريم في يوم ميلاده /

والدروب التي شهدت رفعه للسموات.

ص ٥٤

ويرى الشاعر أن نومنا وتقاعسنا قد حول هذه القضية المقدسة إلى رقم منسي في تواريخ مجلس الأمن:

... وقد كانت القدس نهرًا من النور / تنداح من فيضه كل تلك الشموس التي / تبعث الدفء في الناس والأزمنة / لأننا غفونا طويلاً طويلاً / تحولت القدس في مجلس الأمن بنداً / فعافت تواريخها الأزمنة.

"قصيدة إشارة مهمة" ص ٥٥

وكذلك كانت الشقيقة لبنان الجريحة المطعونة المحترقة باتون الحرب الأهلية حاضرة في أشعار عبدالله العتيبي فمتحسس آلامها وعذاباتها، فجاءت قصيدته "نحن من معزوفة الألم" والاهداء: إلى لبنان جرحنا الثاني:

رفوف الحساسين عند المساء

تموت احتراقاً بضوء القمر

و"تيسان" والأمنيات الحسان

تموت انتحاراً بعري الشجر

وحُضُر "المواويل" والأغنيات

تجفُّ مع الصمت فوق الوتر

ص ١٤٩

ثم ينتقل ليصف آثار الخراب والدمار الي امتدت على مدى خمسة عشر عاماً، أكلت فيها الأخضر واليابس:

مغانيك يصطافُ فيها الدمار

على راعف من أغاني التننر
هياكلٌ للخوف مصلوبةٌ

على عالم همجي الأثر
دوائرٌ لجرح مُنداحهٌ

ونزفٌ لإشراقنا مستمر
وصوتك "فيروز" عبر الجراح

يلوبُ يكلمم ميث الزهر
لينثرها فوق طفل قتيل

لتحيا بقايا قلوب البشر
فيا وطني سال جرحٌ جديد

فهل في الطريق جراحٌ آخر
١٩٧٩/ص ١٥٩

وحين تتراكم الأحزان فوق قلب
الشاعر، وتفتك في روحه نصال الغربة
يبحث عن "اللحظة المقدسة": إنها
لحظة الحب الصافي الذي يلون
أعماق القلب بأطياف قوس قزح،
ويجدد إشراقه شمس الأمل بالحياة
والصفاء:

لا تسأليني عن أمسي فأنت غدي
أنا ابن عينيك قدس الغناء ندي

ولدتُ في لحظة اللقيا فعمدني
ضياءُ عينيك قدسياً إلى الأبد

قد لَوْن الحب أعماقي وأخيلتي
وظهر النورُ ما قد يحتوي خلدي

يا وردة القلب ضُمّي كل مورقة
عطشى إلى النور قلّت ربة الجسد

قد صار قدسك إشراقاً يجددني
كما يُجددُ في الأسحار كلُّ غدٍ

اللحظة المقدسة/١٥٧

وعندما يتعب الشاعر من التطواف
والرحيل والسفر، يبحث عن "المرفأ
الأخير" علّه يجد فيه الراحة المنشودة
والخلاص الجميل، تعد ملٌ من أمسه
الصاحب، وتلك الذكريات لزمان باهت
الصور، وأن الألوان كي يحط الشاعر
رحاله، وترسو مراكبه المتعبة عند
"المرفأ الأخير":

قلبي الذي هام بالتطواف والسفر
ألقى مجاديفه في شطك العطر

ثم يبق من أمسه الصخاب غير صدى
وذكريات زمان باهت الصور

بحيرة الحسن ثم أقصد شواطئها
لكن أشرعتي قد ساقها قدري

رأيتها فنسجت الشوق أشرعة
بيضاء لآتي من العمر

أنا الذي عشت أيامي كأغنية
تطير من وتر شاد إلى وتري

سكنت قلبي في قيثارتكم نغمأ
كما وهبت لأفاق الهوى قمري

ص ١٧٥
وحين نتحدث عن واحد من رموز

الشعر في الكويت والوطن العربي،
لا يكتمل الحديث إلا حين نكشف
الستار عن حبيبته (الكويت): توأم
قلبه وروحه، لقد حمل الشاعر عبد الله
العتيبي الكويت نبضاً في قلبه، ودمأ
فواراً في شرايينه، كانت الكويت البداية
والنهاية، وكانت المبتدأ والخبر، وكانت
أشهى الكلمات وأعذب الصور، ولأجل

خاطر عيونها كانت كل "الأويريات
الوطنية"، ولقد شكل شاعرنا -
يرحمه الله- عاشق الدار، مع ملحن
الدار (غنام الديكان) وشادي الدار
شادي الخليج) ثلاثياً رائعاً أصيلاً قد
لا يجود الدهر بمثله مرة أخرى.

ولذلك نراه يغني لنصر وطنه
الحبيب الكويت حين من الله عليه
بالفرج والنصر بعد كارثة الغزو
البييض الأثم، وهاهو الشاعر ينشد
أعذب الأشعار والأغنيات:

جاءت ساعة الفرج

يا حاملين الخير في المهج

يا حافظين هواها في محاجركم

كويتنا سوف تمحو خطوة المهج

غداً تنوح البيارق

بعليق كالصواعق

تدك ليل الطفافة

غداً تعود من كل جانب

كالشمس من كل جانب

والملتقى في الصفاة

(ومن أغاني الوطن- ديوان طائر البشري)

ويقول شاعرنا في قصيدة أخرى
لحنها أيضاً الفنان "غنام الديكان"
وأنشدها "شادي الخليج"، يقول وقد
هره النصر المبين لحبيته الكويت،
يقول مفاخراً باسم كل كويتي:

أنا للربيع الجامحات لجأ

وأنا بكف الصامدين حسام

أنا نعمة البحار في أهواله

أنا نخوة البدوي حين يضم

وما أعذبه من نشيد، وما أسخاها
من حناجر حين أنشد الوطن كله
قصيدته الخالدة "طائر البشري":

بنصر بلادي جاءني طائر البشري
فجدد شوقي للغان مرة أخرى

فصارت ضلوعي للكويت ربابة

تترجم شوق الناس للفرحة الكبرى

وفي ديسمبر عام 1994 ودّع الشاعر
عبدالله العتيبي محبوبته الكويت كما
تقول الأديبة ليلى محمد صالح..

ودعها بأويريت "عاشق الدار" وهو آخر

القصاصد التي كتبها الشاعر قبل سفره

الأخير إلى "لندن" كي تخني في ذكرى

العيد الوطني الرابع والثلاثين 25

فبراير 1995، وعيد التحرير الرابع

في 26 فبراير 1995، وقد لحن هذه

الملحمة الشعرية غنام الديكان ولحنها

شادي الخليج. لقد سلم الشاعر عهدته

إلى وطنه قبل أن يسافر للعلاج، نعم

سلمه أمره ومفاتيح قلبه بعد أن كتب

ونقش اسمه على صفحة عمره، أترى أن

عبدالله العتيبي كان يدري أو يظن أنها

آخر الرحلات، وآخر المحطات، ولذلك

لا بد من رد الودائع إلى أهلها، ولا بد

من تبرئة ذمة المسافر قبل السفر.

سلاماً على روحك الظاهرة يا

عاشق الدار، وأنت تخمس ريشتك بمداد

القلب، وتخط حروفاً من ذهب.. سلاماً

على روحك الشفيفة "أبا ضاري" أيها

المعلم، وأنت تنشد ملء القلب والروح

(ألف - باء) حب الوطن، وعشق

في عام 1974 حصل على
الماجستير في الأدب العربي- جامعة
القاهرة، وعنوان الرسالة "شعر السلم
في العصر الجاهلي".

في عام 1977 حصل على الدكتوراه
في الأدب العربي- جامعة القاهرة
بمرتبة الشرف الأولى "الحرب والسلم
في الشعر العربي من صدر الإسلام إلى
نهاية العصر الأموي".

عمل أستاذاً مساعداً في قسم اللغة
العربية وآدابها - جامعة الكويت.

ترأس قسم اللغة العربية عدة مرات،
وعمل عميداً مساعداً، ثم عميداً لكلية
الآداب، جامعة الكويت.

نائب رئيس مجلس إدارة وكالة
الأبناء الكويتية (كونا).

عضو اللجنة العليا للمعاهد
الفنية.

عضو مجلس إدارة المعهد العالي
للفنون الموسيقية.

عضو رابطة الأدباء، ثم شغل
منصب الأمين العام لها.

عضو المجلس الوطني للثقافة
والفنون والآداب وعضو لجنة جوائز
الدولة.

مؤلفاته :

(شعر السلم في العصر الجاهلي) 1975م.
دراسات في الشعر الشعبي الكويتي 1984م.
الشاعر عبدالله سنان- دراسة

الوطن التماهي في الوطن.. سلاماً
على مبتدئك وممتهاك، وعطر ذكراك
يا عاشق الدار، وأنت تصدح:

سلمتك يا وطني أمري
وكتبت هوائك على عمري
وتركت ممالك أشواقني
كي يسكن قلبك في صدري
ولأن سفائن أيامي

في غير بحارك لا تجري
غادرت مغاصات الدنيا
وبحثت بسيفك عن دري
تاريخك يا وطني ملحمة

ما زالت في خلد الدهر
ترويها الأيام وترفعها
في وجه الغادر والغدر
يا وطني يا أبواباً فتحت
للقاء البر مع البحر

من أجلك أقطف يا وطني
أزهاراً من نور الفجر

كتاب عاشق الكويت عبدالله العتيبي ص 239

بطاقة الشاعر:

ولد الشاعر عبدالله العتيبي في الكويت عام 1942.
أنتم تعليمه الأولي في مدارس
الكويت، وحصل على ليسانس في اللغة
العربية وآدابها من كلية دار العلوم في
القاهرة عام 1970م.

واختبارات بالاشتراك مع الأديب خالد سعود الزيد 1980م.

الأدب الشعبي في الكويت- الجامعة
العربية- تونس 1983م.

الدراسات:

دراسة عن ديوان "السقوط إلى
الأعلى" للشاعر يعقوب السبيعي
يوليو 1979 / مجلة البيان.

انعكاسات القضايا الاجتماعية في
شعر "فهد بورسلي" مارس 1980 /
مجلة البيان.

فن القلطة- يونيو- 1981 مجلة
البيان

ديوان "بيت من نجوم الصيف"
للشاعر علي السبتي- أكتوبر 1982
مقدمة الطبعة الثانية.

الشعر الشعبي الكويتي وقضاياها
الاجتماعية- مجلة دراسات الخليج
والجزيرة العربية. <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

أثر البحر في الشعر الشعبي
الكويتي- ديسمبر 1982 / مجلة
البيان.

ديوان المبحرون مع الرياح للشاعر
"خليفة الوقيان، القضايا القومية عند
الشاعر عبدالله سنان الحمد - مجلة
العربي.

تطور الحركة الأدبية في الكويت-
الأسبوع الثقافي الكويتي في العراق
1982م.

الإنتاج الشعري

مزار الحلم 1988م.

طائر البشري 1992م.

الملاحم الشعرية

صدى التاريخ / مواكب الوفاء /
الخطوة المباركة / حديث السور / قوافل
الأيام / أنا الآتي / أنا الكويت 1991 /
أهل الكويت 1992 / قلادة الصابرين
1994 / الزمان العربي / ميلاد أمة مع
الشاعرين : يعقوب السبيعي وخالد
سعود الزيد.

مراجع الدراسة:

1 ديوان مزار الحلم- عبدالله
العتيبي الطبعة الأولى/ 1988، توزيع
شركة الربيعان للنشر والتوزيع.

2 عاشق الكويت/ الشاعر عبدالله
العتيبي، إعداد وإشراف هاشم السبتي،
توزيع الدار المصرية اللبنانية، الطبعة
الأولى 1995م.

3 أدباء وأديبات الكويت، أعضاء
الرابطة- تأليف: ليلى محمد صالح.
منشورات رابطة الأدباء في الكويت-
الطبعة الأولى 1996م.

عرائس الشعر

قصيدة تنشر لأول مرة للشاعر: د. عبدالله العتيبي

(الكويت)

في يناير 1989 كتب الشاعر الراحل الدكتور عبد الله العتيبي - يرحمه الله - قصيدة بعنوان عرائس الشعر احتفاءً بمناسبة فوز الدكتور عبد الله يوسف الغنيم بجائزة الكويت للتقدم العلمي، وأبيات تلك القصيدة كأنها تحاكي زماننا هذا...

عرائس الشعر شفت عن خوافيها
وأسرجت قصرها العالي لمرتحل
مضت ثلاثون عاماً وهو في جلد
تدنو فيوشك بالكفين يمسكها
لما توسلت بالأحباب طوف بي
فأيقظ الصادحات الساكنات دمي

عرائس الشعر شفت عن خوافيها
لما وقفت (بعبد الله) أسألها
ولسرجت لي خيول الحلم أعصفها
حتى وقفت على أعتاب مملكة
فالشمس تغضى حياءً من توهجها
أنسامها العطر والنشوى غمائمها
طيورها الخضرتلوا بعض أوردة
وطرحها حكمة الأجيال تنشرها

عرائس الشعر شفت عن خوافيها
وطهرت نبض أعماقي جدائلها
قالت هو الشعر حر لا تؤم به
ولا تقف عند باب القوم تمدحهم
فالشعر جمر الغضى القدسي متقدأ
هو الحقيقة لا تخفى وإن حجبت
كن للحياة لساناً والجمال فما
كن للحياة حساماً صارماً ويأ

لولا لتأسي لألوت بي مآسيها
إذا اكفهرت وشطت في تنائيها
كأساً من الحب راقت في أوانيها
تهون من حوله الدنيا وما فيها
إذا تجول طرفي في نواحيها
في ساعة بلغت فيها تراقيها
واستصقرت حولها حتى حباريها
والكرم تحرسه عنها ثعاليها
وتسلم القوس - طورا - غير باربيها
حتى من الريح إن مست شواطئها

عفوا (أبايوسف) فالنفس موجعة
لولا بقية أحباب ألوذ بهم
وحب من قد سقتنا وهي ضامنة
هي الكويت ومثلي حين يذكرها
لولا تبدل أحوال تؤرقني
منها السكوت الذي ما كان من ذهب
لما أطالت حبال الصبر ظن بها
ما كان عهدي بها تغفو بمسبعة
تضن طورا عن الحامي كنانتها
إنني أخاف عليها - وهي عامة -

من بعد ثوب جميل كان كاسيها
في كل مورقة إلا شواذبيها
وفي أمور بدت أخشى تغاضيها
إن كان غيري - إشفاقاً - يداريها
واحتار في أمرها حتى مداويها
فما شفى علة يوماً تناسيها

ما بال حلتها أضحت مرقعة
مالي أرى صادحات الطير شادية
إنني أخاف عليها من تهاونها
أنافتها الذي يجلو حقائقها
إن الجراح إذا أهملتها كبرت
لا يبرأ الجرح إلا حين تنكؤه

وأترعت روعي العطشى دواليها
لما أقامت على جذب أثافيها
تيلها ، وأثبت الذي جللتها تيلها
إلى قطوف الأعالي في أعاليها
ورب جائزة خابت مراميها
قلادة نطمت فخراً لأليها
أم أنها بك قد نالت أمانها

عرانس الشعر شفت عن خوافيها
يا عاشق الغيث تسمى خلف بارقة
عرانس المجد أرخت من ضفائرها
دنالك النور فاصعد في معارجها
إن الجوائز قد تسمو بنائلها
ورب جائزة نالت بنائلها
عفوا (أبايوسف) هل أنت نائلها



د. سالم عباس خداده لـ "البيان" : منطقة الخليج غنية بمبدعيها

أجرى الحوار: عدنان فرزات

يعتبر الدكتور سالم عباس خداده أحد أبرز الوجوه الثقافية على الساحة الخليجية والعربية وهو من الأكاديميين الذين خطوا سطرًا في سجل الثقافة الكويتية مثل الدكتور خليفة الوقيان والدكتور سليمان الشطي والدكتور مرسل العجمي . وغيرهم الكثير ممن وضعوا علمهم الأكاديمي في مصلحة العمل الثقافي . والدكتور سالم خداده شاعر وناقد له الكثير من المشاركات النقدية المهمة ، وفي هذا الحوار نلتقيه لنسلط الضوء على خطوات سارها في هذا المضمار .. فماذا يقول .

الشاعر د. سالم عباس خداده للبيدات نكهة لا تنسى.. وخصوصاً بالنسبة للشعراء ما الذي تتذكره من تلك الخطوات الأولى؟

نكهة البدايات يمكن الإمساك بروائحها العطرة في محطات لعل من أبرزها أنني: أتذكر أن عشقي للغة بدأ مبكراً جداً، منذ المراحل الأولى في التعليم، حيث كان معلمي يطلب مني قراءة موضوع الإنشاء أمام زملائي في الفصل، وبدأ هذا المعلم أو غيره، لا أتذكر،



د. سالم عباس خداده

المغنى وبخاصة القصائد التي كان يشدو بها محمد عبدالوهاب، وكنت أتابع سهرته الأسبوعية بشوق لأسجل له "جبل التوباد" و "النهر الخالد" و "الجنيدول" و "الكرك" و جفنه علم "الغزل" وغير ذلك، ولا أدري لم سيطرت "جبل التوباد" علي، حتى كنت أعيش معها فترات من النهار والليل.

هذه المحطات المختلفة لونا وزمنا ما بين تشجيع المدرس وتشجيع أصحاب التجربة، وما بين الاحتفاء بالبيان السماوي العظيم والاحتفاء بالشعر الجميل مقروءا ومغنى، كل أولئك كان لها أثر في النفس صقل الذائقة، وأرھف الحس لاستقبال النص الشعري استقبالا يليق به..

فجأة وبعد أن كاد الشعر أن يخيب وجدناه توهج مرة أخرى من خلال الفضائيات التي اهتمت بالشعراء من خلال مسابقات كبيرة حتى وضعوا لهم جوائز بالمالين.. ما سر ذلك برأيك؟

ليس في الأمر سر، إنها المنافسة بين المحطات الفضائية لجذب المتلقي، وهم يسلكون طرقا مختلفة من أجل هذا، يعتمدون أدوات لها تأثيرها القوي في المشاهد، وقد أدركوا، وهذا يحسب للشعر، أن هذه الأداة لها مكانتها في قلب الإنسان العربي وعقله، وبخاصة أن تقديم الشعر في إطار المسابقات وعلى النحو الذي قدم به يربطه بالسمع وهو وسيلة أكثر تأثيرا من القراءة، كما أن نمط المسابقات يعيد للوجدان العربي بعض تاريخه المرتبط بهذا التنافس بين الشعراء وصولا إلى أكثرهم تميزا في قول الشعر إلا أن ما يعيب هذه المسابقات خضوعها لسطوة الجمهور الذي قد لا تكون له علاقة صادقة بالشعروإنما ينطلق إلى مساندة الشاعر من منطلق الدفاع عن الإقليم أو القبيلة أو الطائفة أو .. وهو ما يجعل الخلل في التقويم أمرا لا مناص منه، وهذا ما برز في مسابقة "أمير الشعراء" الأخيرة حيث لم تكن

كان يوما بهيجا حفني فيه بالود كل من د. خليفة الوقيان وخالد سعود الزيد ود. عبدالله العتيبي، وأثمر عن إنشراكي في الأمسية الشعرية الختامية للرابطة صيف ١٩٨٠م.

بتوجيهي لقراءة كتب المنفلوطي كالعبرات والنظرات وأنا ما زلت في المرحلة المتوسطة..

أتذكر أيضاً أنني كنت وأنا في هذه المرحلة وقبل الذهاب إلى المدرسة صباحاً أستمع من الإذاعة كل يوم تقريبا إلى المصحف المرتل بصوت الشيخ محمود خليل الحصري - رحمه الله من الساعة 5:30 - 6 صباحاً وأتابع قراءته والمصحف بين يدي أصحح من خلال ذلك أخطائي في التلاوة وكان ذلك أمرا لم أعرف قيمته المؤثره إلا فيما بعد،

بدأت أميل إلى الشعر، وأخذ هذا الميل يفرض نفسه علي، فحين كنا في الثانوية نذهب إلى المكتبة، كنت أنتحي جانبا لأتنب على كتاب العقد الفريد أنقل منه النماذج الشعرية الرائعة التي لا تلبث أن تكون من محفوظاتي.

بعد أن أنهيت الدراسة الجامعية وعملت مدرسا للغة العربية كنت أتردد على رابطة الأدباء لحضور الأمسيات الشعرية، وبدأت أكشف عن بعض محاولاتي من خلال النشر في بعض المجلات، إلا أن نشر مجلة البيان لقصيدة لي شجعتني على عرض بعض ما كتبت على الشعراء في الرابطة، وكان يوما بهيجا حفني فيه بالود كل من د. خليفة الوقيان وخالد سعود الزيد ود. عبدالله العتيبي، وأثمر عن إنشراكي في الأمسية الشعرية الختامية للرابطة صيف 1980م.

كنت في هذه الفترة مغرماً بالشعر

الغربة هي التثنية الطبيعي وما عداها استثناء، إننا في عالم غريب حقا، عالم اختلف فيه القيم، وأصبح فيه الحليم حيرانا، في عالم لا تؤدي فيه المقدمات المنطقية إلى نتائجها.. انظر إلى حال الأمة تدرك حجم الغربة في النفوس.. ومن الطبيعي أن تنسل هذه الدلالة إلى النص علي نحو ما، ويمكن عدها احتجاجا على صخب هذا العصر وضياح الإنسان تحت عجالاته المتوحشة..

عناصرها وساءت لغتها أو ابتعدت عن طبيعة اللغة الشعرية المفعمة بالمجاز والرمز، وانظر في المرحلة الأخيرة إلى بعض القصص القصيرة تجد أنها تشبه بعض القصائد القصيرة.. فالشعر حاضر بجوهره وإن غاب بشكله الموسوم..

يتسع الحزن

لا نود أن نذكرك بالحزن ولكن كونه ارتبط بحالة إبداعية لديك حدثنا كيف فجر الحزن في داخلك أروع القصائد التي نشرتها في البيان؟ إن الفقد في عمومته مأساة، إلا أن فقد الولد هو قمة المأساة جميعا، ويبدو أن مساحة الحزن تتسع باتساع الزمن الذي عاش فيه الفقيد معك، لأن مساحة الذكريات أكثر امتدادا وشعورك بفقدائها المتصل بفقد يزد من كثافة الحزن، ويقلص من درجة إحساسك المريح بالحياة.. ولقد كتبت بعض القصائد من داخل هذا التنور وعلى جمره الملتهب فخرجت معبرة عن شدة احتراقي في هذه المرحلة التي أرجو من الله تجاوزها، ولعل ما خفف

الحلقة الأخيرة منها مقنعة لكثير من المهتمين الذين التفتيتهم على الرغم من أن الشعراء أنفسهم كانوا يستحقون الوصول إلى هذه المرحلة.. ويبقى أن أقول إن هذه المسابقة نجحت نجاحا لافتا في شد انتباه الجمهور إلى الشعر الفصيح وهذا أمر يجب أن يشكر عليه كل من أسهم في هذا الإنجاز الذي خدم الشعر على نحو لا يمكن إنكاره فالشكر واجب لقناة "أمير الشعراء" التي أمتعتنا وعرفتنا بنخبة من الشعراء المتميزين.

ما يسمى بالحدائي

في فترة من الفترات تغلبت الرواية على الشعر حتى كادت تسمى هي "ديوان العرب" لماذا حصل ذلك؟

من الطبيعي أن يسود جنس أدبي معين في فترة معينة وذلك لحوجة الإنتاج وغزارته، وبروز أعلام في إطاره، وهذا ما حصل بالنسبة للقصة وللرواية في فترة من الفترات، وأرى أن هناك سببا آخر وهو ارتباط الرواية بفن السينما مما منحها انتشارا أوسع، في الوقت الذي خف فيه الإنتاج الشعري المتميز، وغابت الأسماء المشهورة عن الساحة، ونذر المبدعون الحقيقيون أو توازوا بسبب تجاهل الإعلام لهم، لولا بعض الجهود في بعض الأحيان مثل برنامج "أمير الشعراء" .. دون أن ننسى ما تبذله المؤسسات الأهلية وبخاصة مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، وينبغي أن نشير إلى سبب آخر قد يبدو جوهريا وهو إعراض المتلقي عن موجة من الشعر الحدائي أو ما يسمى بالحدائي حيث كان شعراء هذه الموجة قد دخلوا دائرة مخلقة لم يستطيعوا الخروج منها للاتصال بجمهور الشعر... على أنني لا أرى من جانب آخر حقيقة تقدم الرواية على الشعر في أي وقت من الأوقات لأن الشعر يسكن كل الفنون بما فيها الرواية، بل إن الرواية تتراجع فنيا إن حسنت

الخليج، إلا أن غزارة الإنتاج الشعري وغيره يحتاج إلى المتابعة، وهذا دور يجب أن يقوم به النقاد، لأن الحديث في القضايا النظرية لن يجدي كثيراً في فهم الواقع الأدبي، على حين أن متابعة الإبداع هو أعظم وظائف النقد التي يبدو أنه تخلق عنها في السنوات الأخيرة، والتي يجب أن يعود إليها، فمواجهة النصوص تكشف قدرة الناقد الحقيقية في القراءة والتقويم.

ضياع الإنسان

قصائدك تنبض بغربة ما وتقرأ فيها موسيقى حاملة هل هذه القصيدة تلائم العصر الصائب؟

إذا كان في شعري غربة ما كما تقول، فإن هذه الغربة هي الشيء الطبيعي وما عداها استثناء، إذنا في عالم غريب حقاً، عالم اختلت فيه القيم، وأصبح فيه الحليم حيراناً، في عالم لا تؤدي فيه المقدمات المنطقية إلى نتائجها.. انظر إلى حال الأمة تدرك حجم الغربة في النفوس.. ومن الطبيعي أن تتسلل هذه الدلالة إلى النص على نحو ما، ويمكن عدها احتجاجاً على صخب هذا العصر وضياع الإنسان تحت عجالاته المتوحشة..

هل ثمة إبداعات جديدة أو مشاريع مقبلة تعد لها الآن؟

هناك قصيدة أحاول كتابتها ومطلعها:

مرعاهان والشجون الشجون

كيف بالله تستريح الجفون

أما بالنسبة للمشاريع فهي مؤجلة بقصد القراءة المستقصية لجوانب مهمة في الدرس النقدي.. إلا أنني أفكر هذه الأيام بإصدار كتابين يضمنان مجمل البحوث التي نشرتها من قبل في بعض المجالات المتخصصة..

إن الفقد في عمومته مأساة، إلا أن فقد الولد هو قمة المأسى جميعاً، ويبدو أن مساحة الحزن تتسع باتساع الزمن الذي عاين فيه الفقيد معك، لأن مساحة الذكريات أكثر امتداداً وتنعورك بفقد المتصل بفقده يزيد من كثافة الحزن، ويقلص من درجة إحساسك المريح بالحياة.. ولقد كتبت بعض القصائد من داخل هذا التنور.

عني هو الاستقبال الطيب والكريم الذي لقينته هذه القصائد من قبل بعض الأصدقاء الكرام..

الاكتشاف والموضوعية

تهتم في أبحاثك بالإبداع الخليجي وكتبت عنه كثيراً سواء بالنقد أو التحليل كيف تنظر الآن إلى واقع لإبداع الخليجي واسمح لنا أن نفصل في الشعر والقصة والرواية فأنت كناقد ما ملاحظتك عنها؟

هذا صحيح، لأن منطقة الخليج غنية بمبدعيها، ومن ثم فهي مجال خصب للقراءة النقدية، هذا ما لمستته وأنا أدرس الشعر الكويتي بدار العلوم/ جامعة القاهرة حيث كان المشرف على رسالتي شديد الإعجاب بنصوص الدراسة.. ثم إن أبناء هذه المنطقة هم الأقرب من السياق الثقافي المنتج للنصوص في مجالاتها المختلفة وعليه فمن الأولى أن تكون قراءتهم- إذا ما توافرت الأدوات- أكثر قدرة على الاكتناه والاكتشاف والموضوعية.

نعم درست جانباً من الشعر في الكويت، وقرأت القصيدة الحديثة في الإمارات وكتبت عن قصيدة النثر في

قراءات

مغامرة الكتابة الحرة... التحليق خارج السرب ”رجيم الكلام“ للكاتبة الكويتية فوزية شويش السالم : هوية الانتماء.. هوية الذات المبدعة

بقلم: مسعودة بن بوبكر
(تونس)

هذه بعض الأسئلة التي خامرتني حالما
اطلعت على تجربة الكاتبة الكويتية فوزية
شويش السالم منذ أبحرت في ”مزون وردة
الصحراء (1) ثم ”حجر على حجر“ (2)
وأخيرا ”رجيم الكلام“ (3) رغم أن هذا
العمل الأخير يختلف نسبياً عن العاملين
السابقين.

وكان السؤال

في مقدمة دراسته لكهف الروائي
خوسيه ساراماغو افتتح الكاتب المغربي
أحمد الويزي (4) حديثه بهذا التساؤل:
”ترى ماذا قد يحدث لو استيقظ أحدنا
في الصباح كالعادة والتحق بمقر العمل
مثلاً ألف أن يفعل يومياً لكن ليجد
هذه المرة مذكرة تسريح مشؤومة؟“ وعلى



هذا الغرار يتبادر للذهن الواعي الذي
تطالعه أخبار العالم بمأس متجددة
ومتواترة في حق الإنسان والشعوب:
”ماذا لو يستيقظ أحدنا في الصباح
على فرمان عسكري يحيله بلا وطن .
سؤال يفضي لآخر من قبيل تلك
الأسئلة التي تتبع كلها من رحم سؤال
واحد هام وضعه الفيلسوف اليوناني
سقراط:

”كيف ينبغي للمرء أن يحيا؟
”مع إضافة” بلا وطن“ وصولاً إلى
أسئلة يطرحها العامة والخاصة، كل
بطريقته وحسب مدى الوعي، بين
صراع المستضعف والمهيمن!

ويعود صوت سقراط مؤكداً:

”ما استحققت الحياة أن تعيشها إذا
لم تتأملها جيداً“ وعلى هذا المنوال
نقول: ”ما استحق المرء أن يعيش
وطنه إذا لم يتأمله ولم يتأمله جيداً“

كانت وما زالت آفة الحروب أبشع آلية
للدمار تتهدد الإنسانية في جوهرها
الروحي وكيانها المادي حيثما اندلعت
في جغرافيا الأرض وعبر الأزمنة
المسكونة بتسلط الإنسان على أخيه
الإنسان. وإذا كان للحرب في نفوس
العاديين من الناس كبير الأثر فإنها
في وجدان الكاتب تكون أعمق بكثير
وأشد وطأة، فهو يمثل كل الجراح

مجمعة وكل الأوجاع مكثفة وكل
المآسي مضغوطة في سويداء الفؤاد
وإن انطفأت الحرائق في العماثر فإنها
تظل في عمقه وفي آثارة أتونا أبدياً .
ثم إن محو الدمار وإعادة البناء تقبله
العين وسرعان ما تتقبله لئسيان
بشاعة ما حصل لكن عين الكاتب
كوجدانه لا يقبلان بالتدجين ونسيان
ما حصل. يظل مشهد البشاعة بكل
تفاصيله قائماً لما يشي به من فداة
في حق الطمأنينة والأمن والسلم في
نفوس العباد.

ما زالت الآداب العالمية وكذا الفنون
التشكيلية تصفع الضمير الإنسان
ببشاعة الحرب التي ما فتئ يشعلها
الإنسان في بقاع الأرض.

ورد العنوان على شكله مضاف
ومضاف إليه حملته الكاتبة دلالات
متعددة تنكشف عبر النص. وربما أوجت
بأن الكلام المنشور بيت صفحات الكتاب
كلام غير عادي محمل بأشواكه لهيبه
وعنده.. كلام ملعون ولا عن في نفس
الوقت يقلق الراحة ويفسد إغفاءة
الضمير ويقض مضجع اللامبالي.
يتهم ويدين، يعري ويحاسب، لذا لن
يكون إلا كلاماً رجيماً ملعوناً وكذا كانت
الحقيقة الجارحة والكشف الصريح..

ARCHIVE
http://www.beta.sakhrit.com
رجيم الكلام

صرخة الملهب بسياط الألم والغبن
احتجاجاً حيال ماكينه الحرب
الجهنمية احتجاجاً كان ومازال
وسيظل الفن التشكيلي يعبر عنه منذ
”جورنيكا“ بابلو بيكاسو.

إن نص ”رجيم الكلام“ يحيلنا
مباشرة على ما يصطلح عليه بالرواية
السير ذاتية، هذا الكتاب هو مجموعة
سير: سيرة مدينة، وسيرة شعب..
وسيرة نفسية لأمة مجروحة منذ
تاريخ الهيمنة الاستعمارية في مطلع
القرن الماضي وسيرة عقلية معينة
وسيرة صدام مازال بين مفهوم الأنثوي
والذكوري و”رجيم الكلام“ هو ما أشار
إليه الفصل الأول من الكاتب ”سيرة
السير“

إن هذا النص وإن كان في مضمونه
يختلف عن روايتي الكاتبة ”حجر على
حجر“ و”مزون“ فإنه يتفق معها في
أسلوب الطرح واللغة والتقنية الرشيقة
في بنية السرد وتقنية الحكايات
المزدوجة.

لقد التزمت الكاتبة خطاب الهوية
والبحث عن الجذور وهروب الإنسان
من تسلط الإنسان على أخيه في
اختيار تاريخي لبؤر الصراع يعود إلى
طرد المورسكيين من الأندلس المهزوم
في روايتها المعروفة ”حر على حجر“
نجدها في روايتها ”مزون“ تطرح
مسألة الانتماء من خلال أواصر الحب

كلام ملعوق مرفوض لأنه يهتك
المستور ويعري الجرح المتعفن. وربما
تبادر السؤال التالي لذهن المتلقي: من
يرجم من؟ أهى الكلمة الصادقة تتقلد
الجرأة والمكاشفة والتعرية لترجم
الأذان الصماء؟ أم ذاك الذي يقف
متوهماً أنه قادر أن يرجم النهر حين
يصطخب هادراً باتجاه مساره المنحوت
في الصخر؟

من يرجم من؟ قد يهتدي المتلقي
إلى إجابة، إذ لا يشك أن باب التأويل
على رأي Jonathan Culler مشرع
أمام المتلقي ليسهم في مسار هذا
النص. يقول:

”إن على القارئ أن يحدد بنفسه
العلاقة بين صورتين، أن يكمل
تشبيهات“ تستصرخ القارئ لإكمالها“
.. إلى أن يقول: ”بل هناك من أناط
للقارئ“ أن يملأ الفجوات أو يجسد
ويحدد المناطق غير المحددة في
النص“.

الغلاف

اختار المصمم لوناً يقترب من
الرمادي، من لون الدخان والرماد ثم
جعل هذا الوجه الأنثوي/ الصرخة
يتصدر الغلاف. صرخة بريشة الفنان
سامي محمد تنبثق من ملامح الوجه
الغاضب، المحتج المتألم، المستغيث،

الخالدة، بل هي تلغي الفواصل وحدود الجغرافيا والاختلاف المجتمعي والعقائدي من أجل وشائج إنسانية شرطها الأساسي المحبة.

يشتمل "رجيم الكلام" على ستة فصول هي على التوالي:

- سيرة السير
- سيرة الكتابة
- سيرة الفقد
- سيرة الحب
- سيرة الخوف
- سيرة الوهم.

هي فصول متصلة منفصلة، بإمكان القارئ أن يربتها بالشكل الذي يريد إذ أن المغزى العام واضح والمشاهد المراد منها أن ترسخ في ذاكرة التاريخ أدت المراد وأوفت.

الكاتبة والوطن

لم تهجر الكاتبة بأزمة الكلام إلى خارج الوطن والموطن مسلطة الضوء على جراحاته المعنوية والمادية في حادثة اجتياح القوات العراقية في عهد صدام حسين. مزاجية بين جراحات الوطن وجراحات وجدانها وكبرياتها، مزاجية بين مأساة الوطن كرقعة جغرافية ومأساة أهلها

وعشيرتها. تطرح جراحات الوطن وجراحات الذات، ذاتها كامرأة انغرز في لحمها نصل الحرب بفقد العزيز بالموث وبالأسر، وككاتبة غُرزت في رحم إبداعها نصال الرفض والإنكار، فطلع صوتها في آن واحد صوت الوطن المقهور وصوت المرأة المدحور وصوت الكاتبة "الملعون" صوت يفجر معاني الحياة بتناقضاتها: صوت الحب والكراهية والفقد والخوف والقهر والنضال والرفض والأمل والطموح والإدانة.

صوت الكاتبة وإثبات الذات. الصوت الحافظ لتاريخ المجموعة صدى صراخهم. صوت الوعي والقوة رغم الابتلاء. تقول الكاتبة ص 246. "... حين نكتب انفصالنا عن المعصية فننظر من بعيد إلى الجحيم الذي لا يعنيننا ليس لأننا خارجه... بل ربما نكون نحن خطبه ونيران موقده.. لكن على الكاتب أن يقفز بمعجزة الإبداع خارجه ويرودة أعصاب القاتل المحترقة والمدروية"

وهو صوت المبدع الذي يرمي من الكتابة أولاً وقبل كل شيء إلى مقارعة النسيان، حتى لا تمرر إسفنجية النسيان على ما حصل تقول الكاتبة ص 247:

"... حتى لا ننسى ذاكرتنا في التيه

لتنقسمه إلى نصفين لتجعله يحس وهو ينجر

”رجيم الكلام“ هو صوت الصراخ من أجل الحقيقة، الحقيقة التي لا تدعي فوزية شويش السالم أنها تمتلكها بل ثورت تجاه من يسعى لطمس معالم الطريق باتجاهها، بوجدان حاد ومرصد خاص ونسيج مختلف رصدت من خلال فصوله عذاب الناس والوطن مبحرة في تأملاتها العميقة توارب للقارئ بوابة على حداثق أفكارها السرية تقول ص 16: ”فهل أنا امتداد لحيوات من كتبت عنهم طبقاً لمبدأ ”الكارما“.

ترقب أوراق نارنج العبد الله وما تنقله مخضباً بالدم ومخضلاً بالحب مرسوماً بالأسئلة الحارقة. تصدح بآيات تأبين بأبجديتها الخاصة من سفر الروح، من تراقيم الخالسين في الوفاء والعطاء على شرف الشهيدة الفدائية أسرار القبندي، المرأة التي غامرت بحياتها من أجل أن تحمي ذاكرة الوطن. هي اختصاصية في المعلوماتية وعاملة تنظيف ورعاية بلهاء وفتاة مجنونة وهي في واقع الأمر ”امرأة محصنة ضد الهواجس.. ضد الوسوس.. ضد الشكوك ولا يقين، تدرك تماماً أن الكويت للكويتيين.. كان بينها وبين الحياة قرار تملكه بيدها“

والهجران لتغطيها خيوط العنكبوت

صوت واحد لنساء ثلاث: صوت الكاتبة فوزية الشويش السالم وصوت الذاكرة المسجلة أو الراوية نارنج العبد الله وصوت الفدائية أسرار القبندي الغائب بالنبرة والحاضر بالفعل. صوت إدانة جماعية واحتجاج أمام غول البشاعة. ومساءلة أسقطت الحدود بين ما هو خيال وما هو واقع، بين ما هو ذاتي وما هو عام. تقاطع النص المتخيل بالواقع وارتسمت ألوان السيرة الذاتية على قماش واحدة تلاشت في تشكيلها خطوط سيرة الكاتبة وسيرة الوطن وسيرة فدائية، لا تفصل الواحدة عن الأخرى. تمازج في الرواية صوت نارنج

العبدالله صوت فوزية السالم وصوت القارئ المتورط بموقفه ربما في ضد حبات العقد من السير، سيرة، سيرة، حبة.. حبة.. ترجم الضمير الجماعي الخافي. ترجم الطاغية حيثما كان من العالم.

”رجيم الكلام“ كلام راجم جريء نافر عن الإيقاع الجماعي. كلام ينغرز في جوهر الضمائر أحد من نصل. ألم يقل عبد الرحمن منيف:

”الرصاصه تذهب بسرعة خارقة لتقتل وتنتهي، أما الكلمة فتظل تقتل طالما ظلت تتردد تفعل ذلك بهدوء. لكن بشكل قوي تماماً مثل السكين التي تهبط دون صوت في اللحم الحي

للأُنثى ومسألة البكارة وما يمثلها كل ذلك من انتهاك للجسد الأنثوي، كما ألمحت إلى الوشائج الزوجية المهزوزة. جملة من أمراض المجتمع التي يقف وراءها نسبة الوعي والثقافة والحوار. كل هذا يدخل في النسيج المهدد بالتهرؤ والتمزق مما يجعل المجتمع ينحدر دون وعي إلى الوهن والتفكك ما يحيله غنيمه سهلة أمام المتريص به من ذوي النوايا الاستعمارية..

إن الكاتبة إذ تسلط الضوء على تعفن نسيج المجتمع العربي لا تقف موقف التشفي أو المنتقد السلبي أو اللامبالي بل هي تحفز في عمق الجرح بحثاً عن السوس الذي جعل العضل وهناً، والذراع منكسرة لا تنجد اليسرى اليمنى. وجعل القلب ميتاً لا شغل له إلا هوام، إن فوزية شويش السالم تطرح قضية وطن في الزمن الراهن تعرض إلى هتك عرضه وسلب حرته وفي نفس الوقت تنبش في سلوكيات الإنسان العربي في الراهن. تترك للمتلقي فسحة التشخيص وبحث العلة علة الوطن، الوطن العربي عموماً وعلة أفراد ونسب وعيهم أمام تحدي الراهن وتكتفي بأن تقول هذا العليل من ذلك العليل.. فأين الصحيح من الخلط؟ هي صرخة الكاتبة المبدعة وهي صرخة المرأة العربية التي ترى بعين زرقاء اليمامة ما يتهدد عشيرتها

لقد استماتت أسرار القبندي التي في نضالها السري على شرف العشيرة والوطن من أجل إعادة الحياة في ما احترق لا من أجل تدمير الحياة وحرقها. وكأنني بإكليل الغار الذي تتوج به الكاتبة جبين هذه المرأة التي استشهدت من أجل وطنها توسم به ذكرى المناضلة الجزائرية جميلة بو حيرد وغيرها من نساء فدائيات لا يخلو من وجودهن ونضالهن وصبرهن على التعذيب شبر من الوطن الذي انتهكت عبر التاريخ حرته.

الكاتبة والذات والعشيرة:

في خانة الإدانة الجماعية تحدث الكاتبة توليفه بين التأمل في ما هو جؤاني ذاتي يتأجج في العمق، وما هو على أرض الواقع. تطرح أسئلة راهنة في مواقف المجتمع من قضايا عديدة سوسيو ثقافية واجتماعية انطلاقاً بالوعي والنظرة الدونية التي ما زالت مهيمنة على المجتمع العربي والهيمنة الذكورية على حد تعبيرها والفجور الذكوري كما تشير في إدانة صريحة ص 179 إلى أن "كمية الإحصائيات والاستبيانات تفضح فجور الذكر والإنساني" مشيرة أيضاً إلى التحرش الجنسي والخفض بالنسبة

ويني جلدتها. قادرة أن ترى "هول
المصير لمن وراء القاتل وهول المصير لمن
وراء الضحية" وهي المرأة المطعونة في
وجدانها وهي أخت الأسير وهي ذاكرة
أمّتها "امرأة محصنة ضد الهواجس،
ضد الوسواس... ضد الشكوك"

يلحظ الملتقي مرونة انتقال الكاتبة
من زمن إلى آخر: زمن الماضي، زمن
الطفولة، زمن المراهقة، زمن الراهن
زمن الحلم، زمن التأمل في إيقاع غير
ترائبي تناوب فيه الكاتبة بين:
أ. ارتحال في الذات: مكان للزمن
النفسي وللتأمل.

تقنيات النص:

يمكن وضع هذا النص في خانة
الكتابة المطلقة التي تأخذ من الرواية
ومن الشعر ومن الخاطرة ومن الخطاب
الإيديولوجي معتمداً أسلوب الدفق في
الخواطر والتداعي والتشظي وتقطع
المتصل الخطي للسرد.

ب. ارتحال في الوقائع: مكان لزمن
الفاجعة والأحداث.
ج. ارتحال في السؤال: زمن الكلام
والتداعي.

وربما أمكننا القول إنما ورد في
تعليق الناقد المغربي محمد معتصم
بشأن رواية "حجر على حجر" ينطبق
أساساً على نص "رجيم الكلام" من
حيث الإشارة إلى الأسلوب إذ يقول:

في خطابها التجريبي هذا لا تقف
الرواية ومن خلفها الكاتبة موقف
الحياد ولا تني الكاتبة في أن تجذب
مقعداً حول مائدة الحديث، كما أشار
إلى ذلك الناقد المغربي سعيد يقطين
في خصوصية الراوي في الخطاب
التجريبي حيث يقول:

"(...) تستثمر كل أنواع الخطابات
التعبيرية دون تصادم كالخطاب
الشعري الفصيح والموشج والخطاب
الشعري الشعبي والخطاب التاريخي.
ولعل في هذه الصيغة المتحررة مصدر
قوة الرواية وسبب إغرائها الكبير (5).
تلامس الكاتبة في خطابها
التعبير السريالي لإنشاء منطق خاص
للأحداث مؤاخية في بعض المواضع
بين البنى السردية والأسردية كما

"الراوي في الخطب التجريبي
ليس راوياً محايداً أو له وجهة نظر
كالتي نجدها عند الروائي التقليدي
فهو يرمي إلى التفكير في النص
الذي يقدم وينتقده وهذا الوعي الذي
يتجسد من خلاله الحكيم يبين موقف
الروائي من الرواية وهو يمكن تسميته
الميتاكتي..." (6).

خاتمة

الرواية: “إن هدف الفن ليس رفع مرآة أمام الطبيعة بل أمام وجهك.. ليس وجهك اليومي بل الوجه الكائن وراء وجهك.. أي وجهك الثاني” وربما – بعد إذن كولن ولنسن- على ضوء هذا يمكننا القول: إن هدف الكتابة ليس رفع مرآة أمام الطبيعة بل أمام وجهك اليومي ووجهك الثاني وأيضاً.. أمام الوجه الحقيقي للآخر.

وبالتالي فإن “رجيم الكلام” مرآة أمام الوجه الحقيقي لنا وللآخر.

هوامش:

- (1) مزون وردة الصعراء/ رواية لفوزية شويش السالم صدرت في عام 2000.
- (2) حجر على حجر/ رواية لفوزية شويش السالم صدرت في عام 2003.
- (3) رجيم الكلام/ فوزية شويش السالم/ صدرت عام 2007م.
- (4) مجلة عمان عدد 130 عام 2007م.
- (5) مجلة عمان عدد 140 شباط 2007م.
- (6) مجلة عمان عدد 105 آذار 2004م.

إن صاحبة “رجيم الكلام” قد أخذت من المأساة- في هذا النص الوثيقة- لا جزئياتها بل جوهرها ووقعها وعمق جرحها، كل ذلك بإدغام روحها ومشاعرها، قناعاتها وتساقلاتها وتأملاتها في ما حدث. لم تقف موقف المشاهد بل كانت الطرف في نسيج الأحداث والعلاقات.

لماذا هذا الاختيار لفوزية شويش السالم؟ وتأتينا الإجابة ص 18 حيث تقول:

”ليس هناك اختيار..

كان يجب أن أكتب “أسرار” حتى أحرر خيالي من قيد الذكريات والصور المزدحمة الضاغطة المثقلة بي وبها..

ذاكرتنا معاً وسيرتنا المختلطة..

كان يجب إفراغ هذا الشريط، وتحرير الذاكرة عن وزنها الزائد..

الشريط ناء بثقله، والذاكرة لن تبعد ما لم يتم مسح هذا الشريط..

ألا يعد مثل هذا الاختيار رسالة احتجاج وإذانة؟ صرخة دوت خارج حدود الإنسان الضيقة حيال العنف والحرب والدمار والدم المسفوح مجاناً؟

حيال التعذيب الجسدي والنفسي وتشويه إنسانية المرء؟ حيال استباحة فكر الفرد والاستهانة بإبداعه؟

يقول كولن ولنسن في كتابه فن

قراءات

من مظاهر شعرية الخطاب عند د. سعيد شوارب

بقلم: هيا علي الشمري
(الكويت)



ظهرت الشعرية (Poetics) لتضع حداً بين التأويل و العلم“(1) في الدراسات الأدبية كما ذكر طودوروف، في محاولة منها للبحث عن قوانين داخل الأدب نفسه ؛ وهي تبحث عن الأدبية داخل الخطاب الأدبي ليصبح بعد ذلك ذا خصائص معينة واضحة تستنطق الشعرية ليسقط بعد ذلك هذا العمل الأدبي“ على شأن آخر غير ذاته”(2).

التي نشأت بينها لتنتج بالتالي بنية كلية للقصيدة تختلف عن غيرها من القصائد، بنية خاصة بها .

”إن الفرق بين المنجم وعالم الفلك لا يوجد في النجوم ولكن في روح الإنسان الذي يلاحظها، ولا يوجد على الإطلاق في المادة الشعرية نفسها ما يمنعها من حيث المبدأ من أن تكون موضوعاً للملاحظة أو الوصف العلمي، ودون شك فإنها هنا على وجه خاص معقدة وغامضة و على حد تعبير فاليري: شي غير قابل للتعريف تضع له تعريفاً.“ (6) وهنا سأقف لأبدأ المحور الثاني من هذا البحث.

(2)

حاولت من خلال قراءتي لدواوين الشاعر د. سعيد شوارب (7)، أن أستنبط بعضاً من مظاهر الشعرية عنده التي جعلت من هذا الشعر شعراً جميلاً يمس الأقدار والعقول معاً. وعلى ذلك قسمت هذه المظاهر إلى ثلاثة أنواع، سيتفرع كل قسم منها بحسب ما يقتضيه الحديث عن النقطة المعنية : فمن مظاهر شعرية الخطاب عند سعيد شوارب التكرار، وشعرية الألفاظ والتناص.

1 التكرار:

أول المظاهر شعرية الخطاب و سأبدأ به من خلال قصيدة للشاعر

يذكر تزييف طودوروف في كتابه ” الشعرية“ أننا لكي نفهم الشعرية لابد من التفريق بين التأويل (من يرى ” في النص الأدبي ذاته موضوعاً كافياً للمعرفة “) (3)، وبين من ” يعتبر كل نص معين تجلياً لبنية مجردة “ (4)، ذلك أن الرأي الأول يجعل النص نفسه يتكلم، وفاء للآخر ” الذي تمنحي معه الذات وهذا ما يراه طودوروف تكراراً حرفياً للعمل ذاته، أما الرأي الثاني فيرى أن قراءتين لأي كتاب لا يمكن أن تكونا متماثلتين؛ فليست كل التأويلات متساوية بين جمهور القراء في مختلف الأعمار والثقافات والأجناس. الشعرية هي التأثير الذي يحدث عند السامع أو القارئ عند سماعه للشعر، فترتيب الألفاظ متجاوزة بشكل خاص داخل القصيدة الواحدة بصورة تعبر عن حالة كان يعيشها الشاعر، هنا تظهر الشعرية و يبرز دورها بوصفها علماً مستقلاً، وإن كان البعض يشكك في الشعرية علماً مستقلاً ولكن تندرج تحت علم أوسع وأشمل، من خلال عدة عوامل أو مبادئ تحددها (الشعرية) يستطيع القارئ أو المتلقي من استنباط شاعرية القصيدة، وهنا يمكن اعتبار الشعرية أنظمة العلاقات داخل القصيدة الواحدة، فالوزن والقافية، الصورة واللفظة، والمعنى المراد وغيرها من مكونات القصيدة، لا ينظر إليها علم الشعر منفردة عن بعضها البعض وإنما ينظر إلى شبكة العلاقات (5) المختلفة

يقول فيها ..

تمر العصافير

خضر الجوانح بين يديه ،

فيبكي !!

ويدكر كل رفيقتين ذابا جوى

حين لفا الجناحين

أو حين ..

أو حين ..

أو .. حين طارت، فطار !!

وأنت كعصفورة النار،

منبوحة بالنداء،

ومذبوحة بالدعاء

ومذبوحة بالعطش !! (8)

فكرة التكرار هنا في (أو حين)

واضحة عند الشاعر، فهو يكرر (أو)

متبوعة بظرف الزمان (حين)، ولكن

بعد أن بدأ هذا التكرار ب (حين لفا

الجناحين) جاء التكرار نوعاً من

التأكيد له فقل البكاء والتذكر في زمن

لف الجناحين، ليختم هنا التكرار بـ

(أو .. حين طارت، فطار) لتري بأن نهاية

التكرار تختم كما في بداية (تكرار

فعل)، فالجمل السابقة التكرار كانت

فعلية (حين لفا الجناحين) وختمت بـ

(حين طارت) لتكون النتيجة فطار،

فبسبب فعل الطيران لتلك العصافير

طار هو أيضاً ولكن الطيران الفعلي أو

الحقيقي هنا ليس طيران العصافير

كشيء مادي، ولكن طيران الصورة من

مخيلة الشاعر ليصحب بعد ذلك فيجد

نفسه قد طار هو أيضاً وحط داخل تلك

ضمن الشاعر في قصائده

للتخوص تاريخية استطاع أن

يوظفها توظيفاً فنياً يخدم البناء

الشعري للقصيدة الواحدة، ففي

القصيدة السابقة سرّ و النيل

و ما.. بدأ بالتخصيص للشعبية من

مصر، "بتتو"، شاعر مصري ضارب

في القدم _ حسب تعبير الشاعر

_ جاء في بداية القصيدة قبل

بدء الحوار مع النيل، لتتوالى

الصور في القصيدة بعد ذلك حتى

يعود مرة أخرى ليضمن للتخصيص

شاعراً، أحمد نلوقي وعلي محمود

طه ؛ الشخصيات الثلاث وردت

هنا للشعراء مصريين في معرض

حديث تذكّر الماضي و التذكير

بأصالة، فهذه الشخصيات جاءت

نوعاً من تذكّر الأصالة الماضية و

التذكير بمدى تأثيرها و أثرها.

المخيلة التي اصطنعها لنفسه والتي

تحمل صورة العصافير ليوجه الخطاب

بعد ذلك إلى المرأة بشكل مباشر،

وهذا كله في المخيلة، فيخاطبها من

خلال ضمير المخاطب (أنت) ويصفها

بأحد شخوص مخيلته (العصفورة)

ولكن العصفورة هنا عصفورة من نار

(عصفورة النار)، فتنهال الصفات على

المرأة والعصفورة معاً، منبوحة بالنداء

ومذبوحة بالدعاء ومذبوحة بالعطش

والتكرار أيضاً Repetition موجود

في هذا المقطع في كلمة (مذبوحة).

يبدأ هذا المقطع بـ (تمر العصافير) وهي كما ذكرت سالفاً جاءت من مخيلة الشاعر أو لتجسد مخيلة الشاعر والصورة فيها، فاختار لفظة (تمر) كما تمر الخواطر والأفكار على العقل، في لحظات لا تكاد تكون ثواني معدودات ولكن الرؤية هنا كانت واضحة عنده حتى استطاع أن يميز لونها فاختار اللون الأخضر ليلون بها تلك الأجنحة، اختار اللون الدال على الراحة النفسية على ما صنفه علماء النفس، ومع أنها تحمل ذلك اللون الباعث على الراحة النفسية إلا أن هذا اللون له فعل عكسي على الشاعر هنا (فيبيكي) عند رؤيته لتلك العصافير خضراء الجوانح، إلا أن هذه الفكرة لا تتم بسبب البكاء الحقيقي يظهر في الجملة التالية (ويترك كل ريفيتين ذابا جوى) ففعل التذكر هو السبب لفعل البكاء وليس للعصافير دور، والمراد هنا أن هذه العصافير وما تحمله العصافير من معاني الرقة والصفاء إلى جانب لونها الأخضر، جعلت الشاعر يبكي نتيجة تذكره لمشاهد أخرى ارتبطت بهذا المشهد النقي.

أيضا في هذا الديوان نفسه (سرت والنيل.. وما.. ا) نلاحظ أن الشاعر استخدم آلية التكرار وإن كانت مبدأ من مبادئ علم الأسلوب stylistics إلا أنها جاءت عنده جزءا فعالا في الشعرية فنراه يقول.

أيها الحرف... كم دفنت ا

أيها الصمت... كم سحبت ا (9)

فالتكرار هنا جاء في النداء (أيها) متبوعا بالصفة أو البديل (10)، الحرف والصمت ثم بأداة الاستفهام كم (دفنت / سجت)، وبذلك يضعنا الشاعر أمام مقابلة بين الجملة الأولى والجملة الثانية، من خلال الرقابة بين الجملتين والتكرار المتشابه بينهما، أما الاختلاف فاقصر على (الحرف / الصمت) و (دفنت / سجت)، وإذا ما عقدنا معادلة بسيطة بين الجملتين سنلاحظ أن البيت يقرأ هكذا.

أيها الحرف... كم دفنت

أيها الصمت... كم سحبت

هذا بالنسبة للقراءة الأولى أما بالنسبة للقراءة الثانية فهي بالترتيب الأصلي للكلمات، وإذا ما جئنا هنا لتفسير القراءتين وتوضيحهما سنذكر بأن القراءة الأولى، وأنا أتعهد أن أعتبرها قراءة أولى هنا لأنها توصل إلى فكرة أكبر من القراءة الثانية، تنادي الحرف الذي يوضع في محاكمة وكأنه المتهم الذي ينادى عليه في قاعة المحكمة ويسأل، فالحرف سئل هنا كم سجت، فالحرف وهو جزء من اللغة من خلاله تولد الألفاظ، ويستطيع الناس به التعبير عن رأيهم، لم يتج للناس به الحرية حتى أنه سجنه، وهنا إما سجنه في أفكاره العديدة فهو

مرن، صمت صاعق : ففي قصيدة
(البحث عن عريس) يقول:

أجيء لكم

أنا البنت التي ملّت من الخطاب

يواعدها مسيلمة

ويفضحه الهوى الكذاب

أنا البنت التي حملت مواويلاً من
الأحزان تنزفها

من الشريان، للشريان (1)

أنا البنت التي فحصت جميع
الخيال

ولم تثر على خيالها الأول

توشحت السواد المر (11)

هنا التكرار (Repetition) جاء
في ثلاثة مصطلحات، (أنا البنت)
والشريان ثم يكمل في القصيدة :
التكرار في قوله أنا البنت ضمير المتكلم
متبوعاً بالاسم البنت، في محاولة من
الشاعر توصيل رسالة معينة على
لسان فتاة أعجبها الحال الذي هي عليه
الآن، (أنا) في إشارة إلى الجماعة أيضاً
وليس شخصاً واحداً، إن الأمة العربية
تبحث عن حضارتها الماضية وذلك
من خلال إشارته في (أنا البنت التي
فحصت جميع الخيال). ولقد بحثت و
فحصت ولكنها لم تجد (خيالها الأول)،
الماضي والمجد السابق، لتظهر كلمة
(الشريان) التي كررت مرتين مجرورة
بحرفي الجر من واللام، لبيان عمق
الألم الذي تعيشه (البنت) في إشارة
إلى مدى براءة الطفلة وطهارتها التي

سجين الحرف والأسئلة وإما أنه سجنه
السجن المادي نتيجة حرية التعبير من
الرأي، أما الصمت فنودي هو أيضاً داخل
المحكمة متهماً ثانياً لأنه دفن، والدفن
هنا إما لأنه دفن أفكاراً لو صرح بها
لتغير العالم واختفت مفاهيم، فلولا
الكلام لما استطعنا أن نغير شيئاً، وإما
لأنه دفن صاحبه أي صاحبه عن هذا
المجتمع والتعامل مع الطرف الآخر
من خلال اللغة، فالصمت في الحالة
الثانية ضد الكلام، كم الاستفهامية
هنا جاءت متبوعة بعلامة تعجب.

أما القراءة الثانية، فهي
قراءة الجملتين حسب ما وصفهما
الشاعر فيبدأ ببناء الحرف ليسأله
(كم دفنت) ثم ينادي الصمت ليسأله
(كم سجننت)، فالحرف الثاني جاء
هنا للدلالة على فعل الكلام بشكل
عام، فقد دفن أشخاصاً كثيراً، وأفكاراً
أكثر حتى اتصفت بالغموض، هنا إلى
جانب الصمت الذي سجن صاحبه،
جعله سجين أفكاره وظنونه، وهنا
سواء في القراءة الأولى أو القراءة
الثانية للجملتين، نلاحظ أن كلاً
من الحرف والصمت قاما بدور فعال
على الرغم من صفة الجمود المتصلة
بالاثنين، فالحرف جامد ويتحرك
بالكلمات أو الألفاظ، والصمت جامد
ويتحرك بالكلام، إلا أنهما حركا هنا
حتى أنهما قاما بفعل الدفن والسجن،
فالصمت وهو موضوع يطول عند د.
شوارب قد تحرك في مواضع عدة عنده
فهو صمت معريد، صمت جبان، صمت

استنطقها الوضع الحالي في القدس،
فكيف للطفولة أن تزف مواويل حزينة
جعلتها تنضج قبل أوانها حتى أنه
قال:

سيدتي الطفلة، لا فائدة

في جمعهم، والله لا فائدة (12)

الشاعر اختار (البنت) وليس
المرأة أو الفتاة الناضجة، في قصيدته
تلك لتكبر وتنضج فجأة من الأوضاع
المحيطة بها فوقف أمامها الشاعر
وقفة احترام في قصيدة أخرى في
الديوان نفسه (القدس... عتاب
اللحظات الأخيرة) ويحدثها محادثة
جدية بين شخصين ناضجين، ليس في
العمر ولكن في التجارب ليطلق عليها
(سيدتي) ليستخدم التكرار هنا أيضاً
في مصطلح (لا فائدة)، وهنا لتأكيد
الموقف ومحاولة إقناع (السيدة) في
عدم الحديث مع أشخاص لا فائدة في
تجميعهم، التكرار هنا لم يؤد العرض
المطلوب فأتى بلفظ الجلالة (الله).

وعودة إلى مقطع قصيدة (البحث
عن عريس)، يظهر التكرار مرة أخرى
في المقطع الثاني الذي سيبدأ بالجملة
نفسها التكرار من المقطع الأول (أجيء
لكم)، لتتحول جملة (أنا البنت) في
المقطع الأول إلى (أنا الأرض) فيتكرر
ضمير المتكلم، لتتكلم الأرض فتصبح
(البنت) في المقطع الأول دلالة على
الأرض إلى جانب (البنت) التي تتحدث
إلى أمتها مناشدتهم باسم الطفولة..
أنا الأرض التي قد صاغها الإسراء

محراباً، ومعراجاً

أنا الأرض التي شنفوا على أبوابها
أطفالها العزل (13)

التكرار عند الشاعر، من المظاهر
التي ساعدت على تكوين شعرية من
نوع خاص عنده سواء في تأكيد الموقف
أو إثبات وجهة نظر بأسلوب شعري
اعتمد على التكرار وسيلة...

يا عقل.. يا عقل.. هل مجيب

أكاشف أنت، أم خمار؟ (14)

هنا تكرار النداء للعقل، ثم طرح
عليه أيضاً تكراراً، (هل) يسأل بداية
هل أنت مجيب للسؤال؟ هل كاشف
أنت عما فيك أم أنك تختبئ وراء خمار
يحجبك عنا؟، النداء بداية وتكرار
النداء في محاولة لدفع العقل إلى
الإجابة؛ التكرار كان له دور أكبر أيضاً
في قصيدة نبأ من سبأ (15)، فجملة
(أجل يا هندي وجع وجرح نازف، يكر)
وردت في المقطع الأول ثم انقطعت في
المقطع الثاني والثالث والرابع لتظهر
مرتين في المقطع الخامس، مع تغيير
بسيط في الجملة ولكن هذا التغيير
جاء في سبيل التوضيح، ففي الجملة
الأولى ذكر (وجرح نازف، نكر) أما في
الجملةتين بعد ذلك فقد ذكر (أجل
يا هند بي وقلبي مرهق ضجر) وإذا
ما قرأت القصيدة ستجد أن الجملة
الأولى في المقطع الأول جاءت في
مستهل الحديث ليصرح بوجود جرح
نازف في قلبه ويبدأ في ذكر أسباب هذا
الوجع في المقاطع الثلاثة اللاحقة

ويختتم المقطع الأخير في جملة (أجل يا هند..... وقلبي مرهق ضجر) هذه الجملة جاءت في بداية ونهاية هذا المقطع، بعد أن تحدث واستفاض في الحديث عن جرحه النازف حتى وصل إلى مرحلة شعر فيها بالضجر من حديث هذا الذي أزهق قلبه، فهو لن يكمل حديثه وسيتوقف عن هذا الجدل فجرحه (غير مختصر) (16) كما قال في ختام القصيدة، للدلالة على طول الحديث ولكن الإرهاق والضجر سيوقفان حديثه هذا، ولذلك جاءت الجملة في بداية المقطع الخامس ونهايته، حتى يلتمس الشاعر لنفسه العذر إذا ما توقف عن الحديث فجأة.

2_ شعرية الألفاظ:

سأختصر حديثي هنا في لفظة (الصمت) عند الشاعر وإسهامها في خلق شعرية للخطاب، وإن كانت الألفاظ التي تخلق شاعرية للقصائد عنده كثيرة: سيتشعب الحديث في هذه النقطة كما قلت سابقاً، لتدخل الأضداد ومخارج الحروف تحت هذا البند إلى جانب الألفاظ وذلك لتعلق الحديث بين الأطراف.

في قصيدة (وعنترة) قال الشاعر..

زبيبة فقط ؟

تبارك الصانع ما يشاء،

صورة مختلفة

- نضل صامتين ؟

كالأطلال ؟

- مصمتين ؟

- كالأقفال ؟

- ينقضي على الأبواب عمرنا

ذليلة، معلقه ؟

وعنترة... ؟

.....-

ألا تجيب... ؟

.....-

ماله في الصمت قد سقط ؟

تراه كسر سيفه.. وباع أبجره ؟

ألم تره... ؟ (17)

الصمت في قصيدة "عنترة" جاء بصورة واضحة من خلال وضع النقاط، كما أشرك الجماعة معه في صمته هذا: والشاعر هنا وضع الصمت في سؤال وجهه إلى جمع لتجيب عنهم بعد ذلك غير مهتم بإجاباتهم (كالأطلال) التي جاءت مشابهة للصمت، ثم يعيد طرح سؤال آخر ولكن بصيغة أخرى للصمت على وزن (مفعلين) أي إن الصمت هنا في السؤال الثاني جاء بشيء من الإيجار من قبل طرف أكبر ليقابل الأقفال، هذا الصمت الطويل للجماعة جعل الشاعر يتجه إلى عنترة (الاستعانة بشخصية من التراث العربي) وما يحمله عنترة من مفهوم القوة والشجاعة وكسر للعادات والتقاليد، فالشاعر يتجه إلى عنترة كنوع من اللجوء إلى شيء هو واثق بقوته ويأنه قادر على كسر الصمت السائد نتيجة للأوضاع السياسية

وضع الصمت الهنيء مقابل الخل ،
كأننا أمام حالتين، فالشاعر مستعد
لأي شيء فقط كي لا يأخذ أحد منه
حالة الصمت الهنيء، هو الصمت
ولكن حالة الصمت هذه يرونها في
أحيان أخرى حتى أنه قد يمل:

مللت حروفك الخرسا

مللت تصنع الحضر

أجيبني !!

أنت بادية

فأين بداية التتر

أجيبني (19)

يصف الحروف هنا بالخرس،
حروف تعجز عن الكلام والنطق، هي
المرأة صامتة أمامه كما كان هو
صامتا من قبل إلا أن صمت الطرف
المقابل له يبعث في نفسه الملل حتى
أنه ألح عليها بضرورة الإجابة وعدم
الطمس، وهنا استخدم التكرار مرة
أخرى سؤالاً (أجيبني ؟) ليأتي فعل
الأمر في السؤال وحيدا، كلمة واحدة
لتصف حالة الملل نتيجة الصمت، ثم
يظهر التلاعب في الألفاظ من خلال
كلمة بادية، البادية ضدها الحضر،
وقد حضرت الكلمتان هنا في هذا
المقطع إنما كلمة (بادية) جاءت لتعبر
عن معنيين، المعنى الأول البادية من
البداوة وأما المعنى الثاني فهو الظهور
والوضوح، فهي بادية أمامه، يطرح
عليها السؤال (أجيبني ؟) ويتوقع منها
الإجابة، فالألفاظ هنا عند الشاعر

المرزية التي يمر بها القدس الشريف،
فعنتره وما عرف عنه من قوة سيكسر
” صمت ” الحكومات العربية بقوته
ويحرر القدس بتلك القوة، لقصيدة
تحمل إشارات سياسية واضحة عن
صمت السلطات العربية بشأن وضع
القدس الحالي، إلا أن الشاعر يصدم
قارئه بعد ذلك بأن عنتره هنا الذي
اعتبره رمز القوة بالنسبة له سيصمت
أيضا أمام هذا الوضع، فهو يناديه أولا
ثم يسأله (ألا تجيب... ؟) ليصمت
عنتره، ويعود الشاعر ليسأل نفسه
مرة أخرى (ماله في الصمت قد سقط
؟) وكأنه هنا يقول إن الصمت حفرة
عميقة قد سقط فيها الكثيرون من
قبله إلا إن الشاعر لم يتوقع أن يسقط
عنتره هذا أيضا إلا أنه سقط وهنا
فشل الرمز (عنتره)، ويعود للتساؤل
مرة أخرى (تراه قد كسر سيفه... وباع
أبجره ؟ ألم تره ؟) ليرد الصمت بعد
ذلك فينهي بهذا الصمت المقطع الأول
من قصيدة عنتره، ليبدأ الصمت مرة
أخرى في قصائد ومقاطع كثيرة في
شعر الشاعر، فالصمت عنده شيء
خاص به وإن كان قد أشرك به الجماعة
كما ذكرت ذلك سابقا. فيقول.

غصصاً تخنق أيامي

فأدركه، كي لا ..

تشرب الصمت هنيئا

وأنا اشرب خلا (18)

الصمت هنا، صمت هنيء، صمت
يدرك الشاعر الموقف من أجله، فهو

ذلك الوقت المحدد، في لحظة لا تكاد تكون ثانية، ومن مظاهر التوحد أيضاً قوله:

بيروتُ تسهر..

لا أنام (22)

وقد جاءت الحملتان متواليتين وراء بعضهما بعضاً في القصيدة بدون فاصل، لتصف التوحد بين الشاعر وبيروت، فلشده العلاقة الروحية بينه وبين بيروت، لا يستطيع النوم، هو في يقظة إذا سهرت بيروت المدينة، ليجعلها في نهاية القصيدة موازية للمرأة..

تفتش عنك..

كل شواطئ الأنهار

تسألها عن امرأة،

تنام

ولا أنام (23)

هذا المقطع يعيدنا مرة أخرى إلى الحروف، والمخارج، حيث انتهت الحملتان الأخيرتان بقافية النون الممدودة بالألف، والميم، في محل النوم ليصبح التخيير هنا في مقدمة الفعل فقط في الألف والتاء، فيتغير معهما الفاعل، في البداية تنام (هي) ثم لا ينام (هو) (لا أنام أنا).

ومن ذلك يقول ..

كيف استبحت الشرايين مني و
الأوردة ؟!

وكيف سبحت - وما بحث -

كيف سبحت إلى ورده كنت خبأتها

ساهمت في الشعرية وذلك من خلال الجناس أو ورودها على نفس مخارج الحروف، أو من خلال التضاد.

قلبك قلبي خائف خائف

هابطة أحلامه، صاعدة (20)

التخيير البسيط في الحروف هنا، يغير المعنى فقوله (قلبك قلبي) تخيير الضمير من كاف المخاطب إلى يا المتكلم هنا جعل القلب يتحول من الشخص المقابل له إلى قلبه هو، وهنا لحظة توحد بين الشاعر والآخر المقابل كقوله:

ألقيت لها قلبي

ابتسمت !!

أصبحنا من لحظتها عاصمة
الكون

وجدنا كل السكان (21)

وهنا توحد بين الشاعر والمرأة، عندما ألقى قلبه بملء إرادة لها، لتقبله بعدها وذلك من خلال كلمة (ابتسمت) التي جاءت في السطر الثاني للمقطع، وحيدة متبوعة بعلامتي تعجب لتدل على الرضا من قبل الطرف الآخر، لتولد لحظة التوحد هنا بين الشاعر والآخر ونتيجة في الفعلين (أصبحنا وجدنا) فبعد أن كان (قلبي) يصمت المتكلم المفرد، أصبح الضمير (نا) الدالة على الفاعلين في كل من أصبحنا وجدنا، وهنا القصد، مع تحديد الشاعر للزمن الذي حدث فيه هذا التوحيد (في لحظتها) أي في

في دمي واسترحتُ،

و أصبحت لا أحسب الفرق بين
الضحى والمساء (24)

نرى أن الحضور هنا في هذا المقطع كان للجمل الاستفهامية بـ (كيف) معطوفة بحرف العطف الواو ومكررة السؤال ثلاث مرات لتؤدي بالتالي إلى نتيجة غير محسومة أو غير محددة الجواب فيصبح الشاعر هنا في حالة ذنب وتردد في الجملة الأخيرة (لا أحسب الفرق بين الضحى والمساء) :أيضا جاءت الأفعال على مخارج الحروف نفسها هنا على هذا النحو (استبحت /سبحت / بحت / سبحت.... استرحت / أصبحت) وهنا الحضور الأكبر كان لحرف السين والحاء والتاء لتتقارب الأفعال في نطق مخارج الحروف مما يجعل هذا المقطع من القصيدة سهلا في النطق إلا أن ترتيب هذه الحروف هو ما يجعل لها معنى أكبر، فإذا أعدنا النظر في ذلك المقطع الذي عبر في نهايته عن حالة عدم استقرار أو عدم الحصول على إجابة معينة أدت إلى هذه الحالة، لوجدنا حرف الألف الموجود في فعل (استبحت) و حرف التاء قد أسقطا من الفعل الثاني في الجملة التالية ليصبح (سبحت) ثم يسقط الحرفين السابقين إلى جانب حرف السين، ذي الحضور الرئيسي هنا، ليصبح الفعل الثالث في هذه الحالة (بحت) أما في الفعل الرابع (سبحت) نلاحظ عودة

لهذا الحرف الأخير تمهيدا لعودة الحروف الثلاثة في الفعل الخامس (استرحت) ثم يعود في الفعل الأخير ليبدل بحرف السين حرف الصاد المشابه له في المخرج، فهما من الحروف المهموسة الاحتكاكية (أصبحت) : هذا التذبذب في ترتيب الحروف يعطي الإجابة عن السؤال هنا بـ كيف ؟، فالجواب هو حالة من التردد والارتباك البين حتى عبر عنه بقوله (لا أحسب الفرق بين الضحى والمساء) (1) قال الضحى ولم يقل الصباح (ضد المساء)، الضحى وقت ارتفاع النهار و امتداده، جاء اختيار هذا الوقت ليسهم في توضيح حالة التردد .

سرت و النيل .. وما.. (25)، عنوان لقصيدة عند الشاعر في ديوان يحمل نفس الاسم، قصيدة أوردتها هنا في مجال الحديث عن الشعرية التي تجلت في الألفاظ، لتضمنها نوعا آخر من توظيف الشاعر وترتيبه للألفاظ حتى جعلت من القصيدة قصيدة يمكن أن يقال عنها ترابطت فيها العناصر الفنية فأخرجت قصيدة شاعرية أدخلت في مجال الشعر (على اعتبار أن الشعرية هي ما تجعل من الشعر شعرا) : في هذه القصيدة يحادثه النيل، محادثة صريحة بين شاب مصري غيور على بلده مصر و البلاد العربية كافة، شاكيا له ما وصل إليه الحال الآن، فيقابل الشاعر بحالة من الصمت من قبل النيل، الأمر الذي جعله يستغرب حالة الصمت هنا من

لحالته: التضاد أيضا كان في محاولة الشاعر رسم صورة حسية للأشياء المحيطة بالنيل ومن ثم محاولة بحث الروح في شخوص هذه الصورة من خلال إدخال الصوت والحركة، حركة الصورة كانت في..

وآه لأيام هواها مسافر

مع الموج..آه من هواها الزوارق

هواها مع الأمواج تهضي حبيبيتي

وأبقى هنا، ترعى حشاي الحرائق (27)

التضاد كان بين الماضي والبقاء، واللفظتان تحملان شيئا من الحركة، الحركة في الماضي والحركة في البقاء: الهواء في هذا المقطع أيضا ساهم في جعل الصورة تتحرك، هواء الزوارق في حركتها وهواء الأمواج ثم حركة الأمواج نفسها في المد والجزر وهذا يخلق إلى جانب الحركة، صوتا، أيضا فعل (ترعى) بفاعله (الحرائق) خلق نوعا من الحركة أثناء الرعي، أما الصورة الثانية التي تحمل صوتا فهي..

وألقي عليها الشط أثواب فتنة

تشف وتخفي، فهي خرس ونواطق (28)

(خرس نواطق) التضاد هنا خلق نوعا من الصوت خاصا بالشاعر، الخرس يتحدث هنا، شخوص الصورة لها صفة الخرس ولكن خرس ناطق،

قبل النيل، وكما ذكرت مقدما أن الشاعر رفض و مل الصمت من قبل المرأة، ليجد نفسه مجدداً أمام النيل الصامت، والذي جسده هنا لتعقد محاورة بين اثنين (الشاب و الشيخ) يتخلل هذه المحاورة وقفات بيضاء، هذه الوقفات في القصيدة جاءت بعد طرح الأسئلة على الشيخ (١)، فنرى النقاط السوداء على الصفحة ترد على الأسئلة المطروحة، ثم ينتقل إلى الفقرة اللاحقة لينعت النيل الذي أطلق عليه هنا (الشيخ) بالصوفي، بدايةً هو النيل ثم الشيخ، أصبح صوفياً، النيل رمز الحضارة المصرية القديمة، تلك الحضارة الفرعونية العريقة تحولت مع مر العصور إلى تاريخ مهمل، تحول الاهتمام إلى أمور أخرى، أهمل هذا الرمز من قبل أبنائه، هذا الترتيب من الحضارة إلى الهدوء يختصر القصد فالنيل رمز الحضارة المصرية والشيخ رمز القدم، والصوفي رمز لهدوء هذا النيل وسكونه وعقلانيته بعدم الرد على أسئلة يطرحها شاب أخذته الحماس فراح يطرح الأسئلة على جماد لا يستطيع إلا أن يذكر المار به بتلك الحضارة وهنا استعان د. سعيد بالتضاد اللفظي فقال:

يكذب في أناته، وهو صادق!! (26)

وهنا إشارة للنيل، يعن النيل في سكون و يكذب هذه الأنات إلا أنها صادقة من القلب وهذا ما جعل الشاعر يتعجب بوضع علامتي التعجب (!!) بعد أن تحدث بلسان النيل واصفا

هذا المصطلح ورد في القصيدة ولكن بلفظ مختلف فقال (سكوت نواطق)؛ الخرس وإن جاء هنا لبعث صوت في الصورة هذه مستنطقا (أثواب) فاتنة لها صفة حملت التضاد أيضا (تشف و تخفي)، ظهرت صورة بعدها كاملة تصف الدمع بـ (سكوت نواطق)، محاولة من الشاعر لتحريك لوحات كاملة بالحركة و الصوت.

3- التناص:

ضمن الشاعر في قصائده شخصوا تاريخية استطاع أن يوظفها توظيفا فنيا يخدم البناء الشعري للقصيدة الواحدة، ففي القصيدة السابقة (سرت والنيل وما...) بدأ بشخصية شعبية من مصر، "بنتور"، شاعر مصري ضارب في القدم — حسب تعبير الشاعر — جاء في بداية القصيدة قبل بدء الحوار مع النيل، لتتوالى الصور في القصيدة بعد ذلك حتى يعود مرة أخرى ليضمن شخصيات شاعرة، أحمد شوقي وعلي محمود طه؛ الشخصيات الثلاث وردت هنا لشعراء مصريين في معرض حديث تذكر الماضي والتذكير بأصالته، فهذه الشخصيات جاءت نوعا من تذكر الأصالة الماضية والتذكير بمدى تأثيرها وأثرها.

تضمن الشخصيات جاءت في قصائد الشاعر المختلفة، حتى نراه في ديوان القدس يضمن شخصية (مسيلمة الكذاب) و (صلاح الدين الأيوبي) ورود شخصية صلاح الدين

الأيوبي في ديوان يحمل عنوان القدس.. عتاب اللحظات الأخيرة، ليس بالشيء الغريب، وذلك لدوره التاريخي الذي ارتبط باسم القدس، أما شخصية مسيلمة الكذاب فجاءت في قوله استنجادا للعرب والعروبة ثم الأمة الإسلامية أجمعين في إشارة منه للقدس بفتاة صغيرة استنطقها القهر والظلم (،) ليزكرنا بعد ذلك بالخنساء وأخيها صخر، وكيف صاغت أبياتا نطقها القلب قبل اللسان عند مقتله، اعتمد الشاعر هنا في إيراد الخنساء وصخر، على العلاقة بين الاثنين وما خلفته تلك العلاقة، هو أخوها كان لها عونا في كل وقت، تستنجد به عند الشدائد، قتل فلم يستطع أحد أن يعوضها عنه، لا الزوج ولا الابن، هنا تكمن قوة الرابط بينهما وهذا ما أشار إليه الشاعر في قوله..

زعموا أننا كصخر وخنساء،

إذا هم دهرنا باثتمارا! (29)

هنا جاء فعل (زعموا) ليقول هم زعموا ذلك ولكن نحن نقر بأننا لسنا كصخر للخنساء، الشاعر يتكلم باسم الجميع، باسم أمة كاملة، ستستحضر الشخصيتان مرة أخرى في نفس الديوان ولكن هنا في حديث مباشر مع امرأة مقدسية..

كفي، ولا تذكرني الخنساء سيدتي

قد كان صخر لها، عند الملمات

لا تجدليني بصخر أو معاوية

هذا البحث : وهي تحمل شاعرية واضحة و مؤثرة على قارئها و المستمع لها، فالقصائد مازالت تحمل العديد من مظاهر الشعرية التي لم يتطرق لها بحثي البسيط هذا، وإن كنت قد أشرت إلى بعضها فهي تحتاج إلى دراسة موسعة و شاملة بوقت أوسع و تفرغ أكبر في الوقت.

بحث مقدم في جامعة الكويت قسم اللغة العربية للدكتور عبدالله المهنا.

شتان ما بين فراس و فرات (30)
شخصية الخنساء جاءت هنا قبل شخصية صخر، المقدسية تستشهد بالخنساء مغفلة أثناء حديثها اسم "صخر" الذي كان مقتل سببا في تخليد اسم الخنساء، فيأمرها الشاعر بأن (تكف) عن ذكر الخنساء، لأن صخرًا كان موجودا وهو سبب حزنها أما أنت أيتها المقدسية (لا تجادليني)، الحديث يتطور ليصبح مجادلة بين الطرفين، يستخدم الشاعر فيها صيغة الأمر: التناص عند سعيد شوارب كان في استحضار أبيات شعرية أيضا، ففي حديثه مع النيل، في قصيدة سر و النيل وما، يجعل من النيل ناطقا (كما ذكرت في بداية بحثي هذا) ولكن بلسان امرئ القيس "

وليل كموج البحر أرخى سدوله (31)

(3)

في النهاية، كان هذا البحث خلاصة لقراءاتي في الكتب الخاصة بالشعرية و مظاهرها وقراءة قصائد الشاعر د. سعيد شوارب في دواوينه المختلفة و تطبيقي ما قرأته في تلك الكتب علي قصائد الشاعر وإظهار شاعريتها على ضوء تلك القراءات ثم تسجيلها في سطور هذا البحث المتواضع.

فأرجو أن أكون قد وفقت في استنباط بعض، وليس كل، جوانب الشعرية في قصائد د. سعيد شوارب و طرحها بطريقة علمية واضحة لقارئ

قائمة المصادر:

1- مذكور، د. إبراهيم، المعجم الوجيز،

قائمة المراجع:

- (1) أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الأولى
- (2) الخطيب، عبدا للطفيف محمد وسعد عن عبدا لعزیز مصلوح، نحو العربية الجزء، دار العروبة، الكويت
- (3) شوارب، سعيد، القدس عتاب اللحظات الأخيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2002

(4) شوارب، سعيد، الكتابة على صدر الريح، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997

(5) شوارب، سعيد، خيوط من قميص يوسف، دار الزهراء للنشر، 1415هـ/ 1995

- 8-سرت و النيل و ما... سعيد شوارب ص11
- 9-نفس المرجع ص23
- 10-يعرب الاسم بعد (أيها) صفة أو بدلا مرفوعا و شاهده قول ذو الرمة :
- أيهذا الباخع الوجد نفسه .. لشيء
نحته عن يديه المقادر
- 11-القدس .. عتاب اللحظات الأخيرة،
سعيد شوارب ص5
- 12-نفس المرجع ص54
- 13-نفس المرجع ص6
- 14-لغو العصافير، سعيد شوارب ص25
- 15-ما قالت الريح للنخيل، سعيد شوارب ص11
- 16-نفس المرجع ص11
- 17-القدس .. عتاب اللحظات الأخيرة ص20
- 18-لغو العصافير، سعيد شوارب ص23
- 19-قمح و أسئلة، سعيد شوارب ص89
- 20-القدس .. عتاب اللحظات الأخيرة ص49
- 21-قمح و أسئلة، سعيد شوارب ص19
- 22-نفس المرجع ص5
- 23-نفس المرجع ص7
- 24-لغو العصافير، سعيد شوارب ص25
- 25-سرت و النيل و ما... سعيد شوارب ص34
- 26-نفس المرجع ص38
- 27-نفس المرجع ص36
- 28-نفس المرجع ص37
- 29-القدس .. عتاب اللحظات الأخيرة ص40
- 30-نفس المرجع ص72
- 31-سرت و النيل و ما... ص45، انظر
هذا البحث ص45
- 6) شوارب، سعيد، سرت والنيل .. و ما...
مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2004،
- 7) شوارب، سعيد، قمح... و أسئلة، مكتبة
مدبولي، القاهرة، 2000
- 8) شوارب، سعيد، ما قالت الريح للنخيل،
مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2004
- 9) شوارب، سعيد، لغو العصافير، مكتبة
الأنجلو المصرية، القاهرة، 2002
- 10) ط.ودوروف، ترفيتان، ترجمة شكري
مبخوت و رجاء بن سلامة، الشعرية دار توبقال
للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1987
- 11) كوين، جون، ترجمة أحمد درويش، بناء
لغة الشعر، دار المعارف، الطبعة الثالثة 1993
- 12) ياكسون، رومان، ترجمة محمد الولي
ومبارك حنون، قضايا الشعر، دار توبقال
للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1998م
- Wales Katie, A Dictionary
of stylistics, 2001 (2nd edition),
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>
(Longman)13
- الحواشي:
- 1- الشعرية، ترفيتان تودوروف ص23
- 2- نفس المرجع ص23
- 3- نفس المرجع ص20
- 4- نفس المرجع ص20
- 5- في الشعرية، كمال "أبو ديب ص13
- 6- قضايا الشعرية، رومان ياكسون
- 7- سعيد شوارب، من مواليد كفر سليمان
بمحافظة دمياط في مصر، تلقى تعليمه في الأزهر
ثم في جامعة القاهرة، حصل على ماجستير في
الأدب ونال شهادة الدكتوراه في الأدب القديم. (2)

قراءات

بنية الخطوط المتوازية

رواية "شيكاغو" لـ "علاء الأسواني" نموذجاً

سمير درويش

(مصر)

المدخل الرئيسي لرواية "شيكاغو". كحال كل أعمال علاء الأسواني. هو الموضوع: إذ يلمح القارئ ببساطة حرصه على أن تكون موضوعاته مرتبطة بال لحظة الراهنة بجميع تداخلاتها: سياسياً واجتماعياً واقتصادياً وثقافياً.. الخ، إلى الدرجة التي تجعلنا نقارن بين شخصياته الروائية وشخصيات مؤثرة في الواقع اليومي.. لذلك، فإن السؤال الأول الذي يطرح نفسه بعد الانتهاء من القراءة هو: ما الذي أراد الكاتب أن يوصله من خلال هذا النص الطويل؟ والإجابة عسيرة بقدر سهولة قراءته، إذ تتنازع عدة أسئلة، لا ينجح أيها في احتواء تفصيلاته جميعاً:

السؤال الأول: اختبار مقولة "الديمقراطية الأمريكية" بإلقاء الضوء على التمييز العنصري الأبيض ضد المواطنين السود من أصل أفريقي: للانطلاق إلى ما يهمنا نحن من هذه الديمقراطية، وهو أن أمريكا "دعمت الحكام في العالم العربي من أجل مصالحها" ص54. وعلى ذلك فإن اختيار شيكاغو. التي تضم أكبر نسبة من المواطنين السود. يعد مجرد مثال للمجتمع الأمريكي ككل.

هذا السؤال يعضده عنوان النص نفسه الذي أخذ اسم المدينة الأمريكية، والعناوين مفاتيح للولوج إلى النصوص الأدبية. كما يعضده المقدمة الطويلة. من ص7 : ص13. التي بدأ بها، والتي تحكي إحدى الروايات المتداولة عن تاريخ المدينة وسبب تسميتها بهذا الاسم: "قد لا يعرف الكثيرون أن شيكاغو ليست كلمة إنجليزية،

من الأربعين فصلاً الذين يمثلون جسد النص، وشغلت حوالي 50 صفحة كاملة، تقترب من المساحة التي شغلها كل من درأفت ثابت ود. محمد صلاح، وهما أمريكيان من أصل مصري وفاعلان في الحدث.

لكن هذا المدخل يظل هامشياً، لأنه لا يمثل سوى جزء صغير من فضاء النص، ولأن شخصيات فاعلة وأحداث مؤثرة تأبى أن تنضوي تحته، مما يصنع مشكلة عند فكّه وإعادة تركيبه حسب تلك الرؤية.

السؤال الثاني: كشف هشاشة النظام الحاكم كنموذج الحاكم، من خلال وجهات نظر المؤيدين له، المستفيدين من وجوده وحراسه أنفسهم؛ مثل أحمد دنانة وصفوت شاكر من جهة، وكذلك وجهات نظر المعارضين على اختلاف ميولهم ومنطلقاتهم، الذين يمثلهم ناجي عبد الصمد وكرم دوس من جهة أخرى، أو حتى الذين يميلون إلى المعارضه لكنهم يخافون الإعلان الصريح عنها مثل د. محمد صلاح الذي قبل وتحمس لأن يقرأ بيان المعارضين، أثناء زيارته للقنصلية في شيكاغو، لكنه في اللحظة الأخيرة تراجع: "كان انقطاعه المفاجئ عن القراءة قد أثار همهمة خافتة بدأت تتجمع في الأفق.. فتج فمه ليكمل القراءة.. فجأة، تغير وجهه وتطلع لأعلى كأنه تذكر شيئاً غاب عن ذهنه.. دس بحركة خائفة متعجلة الأوراق التي يحملها في جيب السترة.. الخ" ص429/430.

وإنما تنتمي إلى لغة الألجنوكي، وهي إحدى لغات عديدة كان الهنود الحمر يتحدثون بها.. معنى شيكاغو في تلك اللغة الرائحة القوية، والسبب في هذه التسمية أن المكان الذي تشغله المدينة اليوم، كان في الأصل حقولاً شاسعة خصصها الهنود الحمر لزراعة البصل.. الذي تسببت رائحته النفاذة في هذا الاسم" ص7.

(لاحظ الترهل غير المبرر في بناء الجملة منذ الصفحة الأولى، فقد كان يمكن اختصار الفقرة السابقة "57 كلمة" إلى 25 كلمة فقط دون الإخلال بالمعنى: "تنتمي كلمة شيكاغو إلى لغة الألجنوكي التي كان يتحدث بها بعض الهنود الحمر، وتعني الرائحة القوية، إذ كانت في الأصل حقولاً شاسعة مخصصة لزراعة البصل" .. وهو ما سوف آتي إليه لاحقاً).

يعضد هذا السؤال. كذلك. العرض التاريخي لعلاقة البيض بالسود في بداية الفصل 17 (ثلاث صفحات ونصف، من ص217 : ص220)، ثم الاهتمام بشخصية "كارلا ماكنيللي"، الفتاة السوداء التي ترتبط بعلاقة صداقة مع الدكتور "جون جراهم" أستاذ الإحصاء الطبي بجامعة إلينوي، وأحد أعضاء مجلس قسم الهيستولوجي، والاشتراكي الذي يتبنى وجهة نظر المعذبين.. فقصتهما معاً خط رئيسي من الخطوط المتوازية التي قام عليها المعمار الفني للنص، مثلها مثل قصص الشخصيات المصرية الفاعلة، فقد امتدت على خمس فصول

(لاحظ استخدامه لكلمة "هجة")

التي يتغير بعدها سلوك الشخصية دون سابق تهديد، وهي ظاهرة متكررة بشكل مؤثر، لذلك سأتوقف لاحقاً أمامها).

هذا المدخل يعد أقوى من سابقه، حيث يجمع خطين من الخطوط الستة المتوازية التي تصنع جسد النص، ويمكن . ببعض التسامح . أن نضم إليه خطين آخرين: حكايتا د. رأفت ثابت ود. محمد صلاح، على الرغم من أنهما يتعلقان بالحكم في فترة الستينيات والسبعينيات، وليس في الفترة الحالية التي يدور حولها الحدث الرئيسي.. لكنه يظل سؤالاً ضيقاً، لا يجمع كل الخطوط، إذ تظل حكاية كبرى . هي حكاية شيماء محمدي وطارق حسيب . خارج نطاقه، وهي حكاية مهمة احتلت عشر فصول كاملة، بدأ بها النص وانتهى بها أيضاً.

السؤال الثالث: كشف الحالة المتجددة للبحث العلمي في دول العالم الثالث من خلال استعراض حال واهتمامات قطاع من المبعوثين بالخارج، وما يعضد هذا السؤال هو الوقوف الطويل أمام جامعة إلينوي وقسم الهيستولوجي بها في بداية الفصل الثاني وما تضمنته من شرح متأن لتقاليد الجامعة وأساتذتها وديمقراطية الحوار داخلها.. لكنه يظل سؤالاً متهافتاً، يصلح لكتابة مقال منه إلى كتابة نص أدبي في 455 صفحة.. بالإضافة إلى أنه يحول معظم الشخصيات والأحداث إلى هوامش لا

تعبئ كونها شرثرة بلا طائل.

السؤال الأخير: وهو الأقرب لتصوري، هو دمج كل هذه الأسئلة معاً، فأنا أتصور أن النص أراد أن يقول كل ذلك، وأكثر منه، فكان أقرب إلى الفضفضة منه إلى النص المتناسك، هو نص يجمع بين عدة نصوص، أراد الكاتب أن يقولها معاً، هنا والآن، يحكمه في ذلك رغبة سياسية، لا فنية، في أن يقول كل ما يعرف!

خطوط متوازية:

لكي تصل هذه الرسالة الفضفاضة إلى القارئ استدعى النص أربعة دارسين ، حرص على أن يمثلوا بيئات وميول مختلفة: مؤيد للحكومة ومعارض، إلى جانب ستة أساتذة أمريكيين، اثنين منهم من أصل عربي: أحدهما يتبرأ من أصله والآخر يحن إلى وطنه، ومجموعة أخرى من الشخصيات الثانوية التي تحيط بهم: زوجات وأبناء وصديقات.. الخ. ولا أضل أن هناك نسباً ما تم اختيار الشخصيات على أساسها، وإنما خضع الأمر . كما أتصور . لعشوائية حكمت النص كله: شكلاً ومضموناً .

ولأن معظم الشخصيات لا يربطها إلا المكان، فكان على النص . كي يحاول الهروب من مأزقه . أن يفصلها في ستة خطوط متوازية، كل منها يختص بسرد حكاية إحدى الشخصيات الرئيسية: وبعض الشخصيات الثانوية التي تحيط بها.. ولكي لا يحكى كل منها منفصلة عن الآخرين، فقد لجأ

يقتربا بأي شكل من نظام الحكم، ففي الوقت الذي كانت الاستعدادات تجري لاستقبال الرئيس في القنصلية، كانت شيماء مشغولة بحمل سفاح من علاقة غير شرعية مع طارق، كانت هي في طريقها إلى مركز شيكاغو للمساعدة: "كان عليها أن تقطع عشر محطات ثم تغير المترو، وتجتاز عشر محطات أخرى حتى تصل إلى العنوان الذي حفظته عن ظهر قلب" ص446.

(هل يمكن تصور أن تكون هناك مقابلة ما بين الحدثين؟ أنا أتصور استحالة وجودها، إذ لا توجد أية إشارة للربط بينهما، لا شكلاً ولا مضموناً).

في مقابل هذا الغياب هناك خطان موازيان تم تخصيصهما للدارسين الآخرين في قسم الهيستولوجي، متعارضان تماماً، وضالعان في سؤال النظام الحاكم:

أحمد دنافة رئيس اتحاد الدارسين، الخارج: "عن السياق تماماً، كأنه خرج لتوه من القمقم السحري أو آلة الزمن، أو كأنه ممثل مسرحي عن له أن يتجول في الشوارع بملابس التمثيل.. ريفية، وزيبية الصلاة المثلثة تتوسط جبهته.. الخ" ص 65/66، توزعت حكايته، مع زوجته مروة وأبويها واللواء صفوت شاكر من أمن الدولة، على ثمانية فصول احتلت 84 صفحة، وانتهى درامياً في الفصل رقم 36 المخصص لسرد وقائع زيارة الرئيس للقنصلية في شيكاغو باعتباره أحد أهم الفاعلين فيها: "صافح الرئيس طابور الواقفين

إلى تقطيعها على عدة فصول متفرقة تتقاطع مع الفصول الخاصة بحكايات الشخصيات الأخرى، ومن المفترض أن يعمل النص على إيجاد إطار عام ينظم هذه الحكايات جميعاً ضمن سياق أعم: حسب السؤال الرئيسي الذي يريد أن يطرحه على المتلقي.. تلك عقبة هذا البناء، فإن نجح في اجتيازها حقق متعة للقارئ الذي سيجد نفسه أمام بناء معقد لا بد أن يجتهد ليجمع شظاياه، وإن أخفق ستكون أمام مجموعة من الحكايات التي من الممكن أن تكون مسلية، لكنها لا تكون عملاً فنياً متماسكاً. وبالرغم من أن سؤال النص جاء فضفاضاً كما رأينا، فإن البناء الفني. بالتالي. سيتأثر سلباً، وهو رأي لا أريد أن أقطع به قبل اختبار هذا البناء.

فإذا استعرضنا بعض هذه الخطوط واختبرنا علاقتها بالسؤال المفترض سنجد أن حكاية شيماء محمدي وطارق حسيب. مثلاً. هي الخط السردى الأهم في هذا النص، فقد وردت على عشرة فصول احتلت 78 صفحة من فضاء النص، كما أنه الخط الوحيد الذي يجمع بين شخصيتين رئيسيتين في علاقة حب معقدة أقرب إلى الصديق، ومع ذلك فإنه يقف منفرداً خارج السياق العام، يأبى على الانضواء تحت أي من الأسئلة المقترحة، اللهم إلا سؤال البحث العلمي المتهافت: فليس لشيماء محمدي ولا لطارق حسيب أية علاقة بالتمييز العرقي في أمريكا، ولم

جميعاً، ولما حان دور دنانة اندفع فاحتضنه وقبّله على جانبي وجهه، ثم صاح عالياً بلهجة ريفية:

.. ربنا يحفظك وينصرك.. أنا ابنك يا فندم.. أحمد عبد الحفيظ دنانة، من الشهدا محافظة المنوفية“ ص422 (علامة التعجب من النص الأصلي).

لكن آخر تجل له في النص كان كلمة النفاق التي ألحها نيابة عن الدارسين: ”نعاهدك على أن نحب الوطن كما علمتنا.. وأن نفتدي بك فنتفانى في العمل كما تفانيت، ونتحلى بالاستقامة والأمانة كما تحليت.. دمت لئسر ذخراً وعزاً“ ص426.

على النقيض من أحمد دنانة يأتي ناجي عبد الصمد.

لم يذكر النص عمّر ”ناجي“، لكن من المعلومات المتوفرة نستطيع القول إنه بين 22 و25 عاماً، إذ إنه الوحيد

بين الدارسين الذي أتى للحصول على درجة الماجستير، وليس الدكتوراه، بعد أن رفضت الجامعة تعيينه بسبب موقفه السياسي.. مع ذلك فنحن أمام شخص ناضج ومقاتل، شارك مع كرم دوس . المسيحي الذي يتبنى قضايا الأقباط . في جمع توقيعات المغتربين على بيان يطالب الرئيس بالتنحي، لكي يلقيه أمامه أثناء زيارته لشيكاغو، ودفع ثمن موقفه بتلفيق تهمة أمريكية في إطار التعاون بين أجهزة المخابرات في البلدين: ”لدينا معلومات مؤكدة أنك ضالع في خلية تخطط لعمل إرهابي

في الولايات المتحدة“ ص434.

حكاية ناجي عبد الصمد استغرقت مائة صفحة، توزعت على أحد عشر فصلاً، وإذا أضفنا الفصل التاسع عشر الذي شغله كرم دوس، باعتبار أنهما شريكان مثل شيماء محمدي وطارق حسيب، فيكون مجموع صفحاته 114 صفحة، وهو ما يزيد عن أي خط سردي آخر.. لكن النص . مع ذلك وليسبب غير مفهوم . لم يعطه فصولاً منفصلة، وإنما وزعه . عشوائياً . على الفصول الخاصة بالشخصيات الأخرى، ليس ذلك فقط، بل جعله يتحدث بضمير المتكلم ويبند أسود مائل مع تعظيم حجم الهامش الأيمن، وخصص له إشارة في فاتحة النص: ”الصفحات والفقرات المطبوعة بالحرط الأسود المائل هي، طبق الأصل، مذكرات ناجي عبد الصمد التي كتبها أثناء الرحلة“ ص6.

هذه الخطوط، بالإضافة إلى حكايات جون جراهام والأستاذين الأمريكيتين من أصل عربي، فشلت في تكوين لوحة فسيفساء كبيرة، فظلت مجموعة من الحكايات التي لا يخسر القارئ شيئاً إن أهمل إحداها، ولا إن قرأها منفصلة، كل حكاية على حدة، كما أنه لا يربح شيئاً إن قرأها بالترتيب الذي وضعه المؤلف، ليأتي السؤال الكبير: ما الذي استطاع هذا البناء المعقد . شكلاً . أن يضيفه إلى المضمون؟

بناء الشخصيات:

يلملم المتاح منها ويعيد تجميعها، وأن يستكمل نواقصها من ذاكرته هو كونه مشاركاً في صنع الأحداث، مما يفتح أفق النص ويجعل دلالاته متعددة.. لكن "شيكاجو" انحازت إلى الشكل الكلاسيكي، فتوقف السرد في كل مرة ليصف الشخصيات وصفاً خارجياً فوتوغرافياً، مقيّداً خيال القارئ.. حتى الشخصيات الثانوية التي لا يؤثر إهمال وصفها على السياق العام للنص!

فغير شخصية أحمد دنانة التي سبق إيراد جزء من وصفها الخارجي، هناك شيماء محمدي: "ثوبها الشرعي الفضفاض والخمار الذي يغطي صدرها، وحذائها الواطن وخطواتها الواسعة المستقيمة، ووجهها الريفى الخالي من المساحيق الذي يتضج بالحمرة لأهون سبب" ص13.. ودرأفت ثابت: "قامة فارعة وجسد رياضي ممشوق، بشرة متماسكة قليلة التجاعيد، وشعر مصبوغ (...)" وهو يشبه إلى حد كبير الممثل رشدي أباضة.. الخ" ص44.. وقد توقف السرد.. أيضاً.. ليصف شخصية (جيف) صديق ابنة الدكتور رأفت بالرغم من أنه ليس إحدى الشخصيات الرئيسية في النص: "نحيل ووجهه شاحب، عيناه الزرقاوان جميلتان، وشفاته رقيقتان مضمومتان، وشعره الكستنائي الناعم يسترسل على ظهره في ضفيرة طويلة، يرتدي فائلة "تي شيرت" بيضاء وبنطلونا جينز أزرق ملطخاً بالألوان في أكثر من موقع،

في الرواية الكلاسيكية يعتمد الروائيون إلى إيقاف السرد لوصف الشخصية الروائية وصفاً ظاهرياً دقيقاً، يتمشى مع أهميتها في الحدث بشكل يحددها تحديداً لا لبس فيه حتى يمكن رؤيتها كما هي في رأس الكاتب بالضبط، من ذلك مثلاً وصف نجيب محفوظ لشخصية عم كامل بائع البسبوسة في (زقاق المدق): "هو كتلة بشرية جسيمة، ينحسر جلبابه عن ساقين كقريبتين، وتندلى خلفه عجيذة كالحبة، مركزها على الكرسي ومحيطها كالهواء، ذو بطن كالبرميل، وصدر يكاد يتكور ثدياه، لا ترى له رقبة، فيبين الكتفين وجه مستدير منتفخ محتقن بالدم، أخفى انتفاخه معالم قسماته.. الخ" (ص641، المؤلفات الكاملة، المجلد الأول، مكتبة لبنان).. كذلك وصف ماركيز في روايته للطفلة النائمة في (ذاكرة غائياتي الحزينات) التي ترجمها صالح علماني وصدرت عن دار المدى بدمشق عام 2005: "سمراء ودافئة. وكانوا قد أخضعوها لعملية تنظيف وتجميل (...)" وقد جعدوا شعرها، وكان على أظفار يديها وقدميها طلاء ذو لون طبيعي، أما بشرتها التي بلون دبس القصب، فتبدو خشنة وفي حالة مزرية". ص26.

تطوّر وصف الشخصية بتطور فن الرواية نفسه، من الكلاسيكية إلى الرومانسية والواقعية حتى وصل إلى الحداثة وما بعدها، حيث تفتتت الشخصية، وأصبح على القارئ أن

وصندلاً قديماً تبرز منه أصابع قدميه
المنسوخة“ ص46.

حتى الأساتذة في مجلس قسم
الهيستولوجي اهتم النص بوصفهم
الخارجي!

لكن الغريب بالفعل أن الوصف
الفوتوغرافي للملامح الخارجية طال
شخصيات ليس لها وجود في النص،
مثلاً فعل مع (رشا): العروس التي
حاول طارق حسيب خطبتها، والتي من
خلالها. أراد إبراز شخصيته الهجومية
وكرهه للنساء، ففي ص36/35 يذكر
أنها: ”خريجة كلية الألسن قسم اللغة
الإسبانية، وجميلة جداً: شعرها أسود
ناعم طويل، وابتسامتها ساحرة تبدو
خلالها أسنانها الناصعة المنتظمة،

ونغازتان أخاذتان على جانبي وجهها
الأبيض الفاتن، أما جسدها فكان
ممثلتاً بضعاً، يفور بالحيوية ويرسل
بذنبات الشهوة في الهواء... فإذا
كانت العروس مجرد وسيلة لإظهار
خصال غيرها، فماذا يفيد تخرجها من
قسم اللغة الإسبانية؟ هل الإسبانية
تجعلها أكثر إغواءً من غيرها؟ وهل إذا
تخرجت من قسم اللغة الفرنسية مثلاً
كان الأمر مختلفاً؟ وما فائدة أسنانها
المنتظمة، أو إن كان وجهها أبيض أو
خمرياً؟

. الأمر نفسه يمكن ملاحظته
عند تتبع الحوار الذي اختار الكاتب
أم يكون باللغة الفصحى، ففي الوقت
الذي استغنت فيه الرواية الحديثة عن
الحوارات الطويلة التي تسم الكتابات

الكلاسيكية واستبدلته بحوار قصير
ومكثف، نجده في ”شيكاجو“ حواراً
عادياً، مثل الحوارات التي تدور بين
الناس في التعامل اليومي، من ذلك
ما جاء في ص52 بين درافت ثابت
وزوجته:

” أين العمل الذي تركتنا
لنتنجزه؟

. انتهيت منه .

. أنت تكذب..

تطلع إلى زوجته صامتاً ثم سألها
متظاهراً بالانزعاج:

. أين ذهب جيف؟

. انصرف .

. هكذا سريعاً؟

. كان لابد أن ينصرف بعد ما
فعلته.. إن لديه كرامة مثلنا جميعاً..
هل تعلم أنه انتظرك ساعة كاملة حتى
يتناول العشاء معك؟“

ين درافت ثابت وزوجته وابنته على
هذا النحو: وصف الشخصيات مرة أخرى.

دة في عمومها، وفضفاضاً. الحوار
. يمكن الاستغناء عن مقاطع كبي

أو الحوار الذي دار بين (جون
جراهام) وصديقته (كارلا ماكنيللي)
في ص187:

”أنا أحبك، لكني لا أستطيع أن أترك ابني.

. لن تتركه.. سيأتي ليعيش معنا.

. هل أنت واثق أنك ستتقبله؟

. نعم.

. هل تعرف معنى أن تعيش مع

طفل.. هو في النهاية ليس ابنك؟

.. أعرف.

.. لا أريدك أن تندم بعد ذلك!

.. لن أندم.

.. هل تحبني إلى هذه الدرجة؟

في نفس الإطار أيضاً نلاحظ ما يمكن أن نطلق عليه "زوائد أسلوبية"، وهي متعددة الصور: منها البناء المترهل للجملة، كما ظهر في الجملة التي ذكرتها في البداية عن شيكاغو.. ومنها ما يعد ثرثرة خارجية عن الموضوع، مثل تعداده لطرق إغواء النساء للرجال في ص 15: "إما مباشرة عن طريق التزين والتعطر وارتداء الثياب العارية الضيقة التي تبرز المفاصل، أو بطريقة غير مباشرة بواسطة الحشمة المثيرة والخجل المغري والارتباك المحمل بالمعاني واللحمة القاتنة اللذيذة.. الخ"، ومنها تدخل الكاتب بثقافته لكتابة تقارير غير مطلوبة كما ورد في ص 15 أيضاً: "يفضل الرجل الشرقي عادة أن تكون عروسه أقل تعليماً منه"، أو التقرير الذي كتبه عن 11 سبتمبر على لسان أحد شخصياته ص 28: "إن ما أدى بنا إلى أحداث 11 سبتمبر أن معظم صانعي القرار في البيت الأبيض (...) قاموا بتدعيم الأنظمة الاستبدادية في الشرق الأوسط من أجل مضاعفة أرباح شركات النفط والسلاح.. الخ".

التدريية والنهايات الكارثية:

بالرغم من أن أحداث النص تدور في مدينة شيكاغو الأمريكية، وهو مكان جديد بالنسبة للقارئ العربي، إلا أنها شبه غائبة، فغير بعض الإشارات الواردة عن بعض الأماكن: مثل محطة المترو وإحدى الحدائق العامة، فإن الأحداث تدور في غرف مغلقة، يمكن أن تكون في أي مدينة أمريكية أو أوروبية أخرى، وبذلك ضاعت على الكاتب فرصة كبرى للاستفادة من خصوصية المكان، وبدلاً من ذلك أتى بمدينة من صناعة الميديا: المعلومات الواردة عنها على شبكة المعلومات الدولية (الإنترنت)، أو في المسلسلات والأفلام الأمريكية، فالوصف الذي أورده في ص 220 لحي أوكلاند مألوف لدى مشاهدي هذه الأفلام: "البيوت مصنوعة من الطوب الأحمر وكثير منها متهدم، الأفنية الخلفية مملوءة بالأشياء القديمة والنفايات، شعارات العصابات مكتوبة باستعمال الاسبراي الأسود والأحمر على الحوائط.. الخ" .. حتى ذلك اللص الشريف "ماكس" الذي قطع الطريق في ظلمة الليل على درأفت ثابت ليطلب خمسين دولاراً فقط ثمن الأعشاب المخدرة: "أنت محظوظ لأنك قابلت ماكس الطيب.. لو كنت شريراً لأخذت المحفظة كلها.. لكنني لست لصاً يا بابا.. أنا رجل شريف.. الخ" ص 222.

مقالات

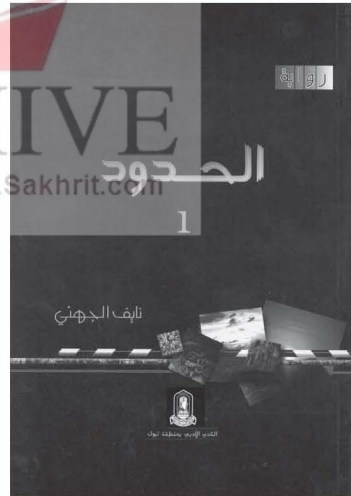
الكلمة تتخطى "الحدود"

إلى فضاءات الحرية

بقلم: سارة البلوي

(المملكة العربية السعودية)

في محاولة لتكوين فلسفة شعرية جديدة خارج نطاق القصيدة، يسعى الشاعر الدكتور نايف الجهنّي ومن خلال عمله الروائي الجديد إلى إضاءة الصورة توغلاً في محيط الهامش، أو الذي تحول إلى هامش عبر انفصال الأشياء وتفككها.. عبر حالة سردية تنبع من الذاكرة وتصب في آفاق لا حدود لها، بتقنية كتابية لا تخضع للسائد والمألوف ولا تنتمي للنمط أو الشرط المعد أصلاً لمثل هذه الأعمال وذلك بتقديم صورة جديدة للبناء الروائي تكاد تكون أقرب إلى القصيدة ليس في لغتها الشعرية وأخيلتها وصورها فحسب.. ولكن بعدم خضوعها للقوالب والأساليب الجاهزة.. أو بمعنى آخر للحدود.. التي يتحدث عنها الشاعر أصلاً في روايته.. فهي رواية (الحدود).. التي جاءت بلا حدود.. وبلا صيغة تحدد انتماء معيناً لها وكذلك بالمزج بين الواقعي.. والأسطوري..



وبين فانتازيا الكتابة.. الشعرية ووضوح وقرب الكتابة السردية.. ذات الصيغة التجاوزية.. وهذا ما يتضح في العمل الذي جاء عبر (254) صفحة لجزء أول تحت سلسلة (رواية الحدود).. وي طرح عبر صفحاتها مؤلفها الرؤيا الخاصة بكائن صنعتها الحدود وعاش معظم حياته بها ليرصد تفاصيلها وليكون أول الفارين من قيودها وألامها وليكون أيضاً شاهداً على حالة التقاطع بين الهجرات التي اتجهت شمالاً عبر تلك المنطقة ثم عادت لتكون الهجرة المعاكسة إلى الداخل.. وكأنه يضع محور الطفرة (النفطية) السابقة وطفرة القمح الأولى عصباً رئيساً وخفياً أيضاً لروايته هذه.. معتمداً بشكل كبير على تقنية البناء اللغوي الذي يقوم على عنصرين، الأول: التكوين الكيميائي للغة.. وثانياً: الفلسفة التي تنتجها هذه اللغة بنفسها قبل إنتاج العمل كاملاً لها.. وتتضح نزعة الكاتب إلى انتقاء الألفاظ والمفردات ذات الصلة بالواقع الذي يتحدث عنه (الصحراء - النياق - البدو - بيوت الشعر.... إلخ) وتوظيفها بشكل متجانس مع السياق ومنسجم مع جسد الرؤيا العامة.. التي تتفرغ إلى رؤى أخرى كمثال فلسفة الكاتب ونظرته للعالم والناس حيث نقرأ في متن الرواية (مقدمتها):-

وبين فانتازيا الكتابة.. الشعرية ووضوح وقرب الكتابة السردية.. ذات الصيغة التجاوزية.. وهذا ما يتضح في العمل الذي جاء عبر (254) صفحة لجزء أول تحت سلسلة (رواية الحدود).. وي طرح عبر صفحاتها مؤلفها الرؤيا الخاصة بكائن صنعتها الحدود وعاش معظم حياته بها ليرصد تفاصيلها وليكون أول الفارين من قيودها وألامها وليكون أيضاً شاهداً على حالة التقاطع بين الهجرات التي اتجهت شمالاً عبر تلك المنطقة ثم عادت لتكون الهجرة المعاكسة إلى الداخل.. وكأنه يضع محور الطفرة (النفطية) السابقة وطفرة القمح الأولى عصباً رئيساً وخفياً أيضاً لروايته هذه.. معتمداً بشكل كبير على تقنية البناء اللغوي الذي يقوم على عنصرين، الأول: التكوين الكيميائي للغة.. وثانياً: الفلسفة التي تنتجها هذه اللغة بنفسها قبل إنتاج العمل كاملاً لها.. وتتضح نزعة الكاتب إلى انتقاء الألفاظ والمفردات ذات الصلة بالواقع الذي يتحدث عنه (الصحراء - النياق - البدو - بيوت الشعر.... إلخ) وتوظيفها بشكل متجانس مع السياق ومنسجم مع جسد الرؤيا العامة.. التي تتفرغ إلى رؤى أخرى كمثال فلسفة الكاتب ونظرته للعالم والناس حيث نقرأ في متن الرواية (مقدمتها):-

((الصحراء هادئة.. واللغة أيضاً.. لم تجد الطرق الكثيرة الممتدة على جسدها الرملي سوى هؤلاء الناس

ويبدو البناء الروائي في فلك غير محدود يتحدث عن الحدود ويصف تناقضاتها وأبعادها من خلال نسج المؤلف لأمalg مختلفة لشخصيته، التي يظهر في مقدمتها (والده) والحلاق

د. نايف الجهني يمزج بين الواقع والأسطورة خارج الانتماء المحدد وبلغة للتعزية نثوق إلى التخلص من القيود والآلام

من خلال هياكل المادة المحيطة به من كل اتجاه... والتي حولته إلى آلة.

ولعل أهم ما يظهر جلياً وملفتاً للانتباه في هذه الرواية أيضاً، هو امتناعها المستمر.. وابتعادها عن مجال القبض على الحدث المباشر أو اليقين السرد الذي تتورط به معظم الروايات كذلك تتخلص شخصياتها من الانتماء الواضح لسياقها، بحيث لا ترتبط ولا تنتمي بصورة مألوفة لفضاء السرد.. بينما تجدها تحلق في كل سماء وتتلاءم مع كل حالة حتى الحالات التي تكون خارجة عن إطار الرواية أصلاً وهذا يؤكد على نهج جديد يقع خارج التصنيف وهو نهج الكتابة المفتوحة أو النص اللانهائي وغير المحدود سواء من خلال الأسلوب أو الفكرة.. أو حتى بناء حركة الشخصيات التي تتماهى مع الرؤيا.. والعبارة. وتتداخل مع فضاء الكتابة الإبداعية الحرة وتشير الرواية إلى قيام توافق وتلاقح بين الاتجاهات المختلفة.. أنها تعبير تقديم الواقعية السحرية بصورة معاصرة.. بحيث نرى طرح مشاهد البادية والصحراء وبصورة صادقة ونابعة من صميم عمل الكتابة.. وليست قادمة من الخارج وكأنها تنفي التوظيف الطارئ لهذه المشاهد بحيث نرى التلاحم بين العناصر المتناقضة أصلاً مما يوحي بصدق التعبير عن

(أبو أنور) كشاهد بين حالتين وكذلك هو ورفاقه.. مشهور وصالح ومظير.. وهذا ما نقرأ في الهامش أراد له المؤلف أن يكون هو المتن الحقيقي من خلال فرد (200) صفحة له.. مؤكداً على ضرورة إحياء المظلم.. وبعث الأشياء المحصورة في هامش حياتنا رغماً عنها لتكون دليلنا إلى النور في كشفها لما هو مزيف في متن الحياة حيث نرى:

((لازالت الصحراء هي الإنسان والكائن الذي يتيه بالآخرين ليحتويهم.. ويخبرهم ليشعرهم بالوجود وينفيهم ليجمع الكون والمياه عند أطرافهم.. أصر على أخذ أولادي إلى الصحراء ليتعلموا الاتساع.. والهدوء.. والاتزان.. والحكمة والصمت والوعي.. والصبر والحنين والعشق.. والصحراء أفضل لغة العشق، يفتنها بروعة جسدها المتموج كالبحر.. بتداخل ألوانها بقدرتها على الاحتفاظ بالأسرار بدھشة أعشابها وحذرنا من الأقدام التي تمرها...)).

وتتضح من خلال عبارات وجمل الرواية وحالتها السردية الرؤيا الكونية أو الحس الكوني الذي يتبناه المؤلف والنظرة التأملية العالية للمحيط بطريقة تفصل بين ما هو مادي وما هو معنوي بشكل واضح.. لتكريس حالة الانتماء غير المحدد للأشياء بعيداً عن قواها.. وحدودها الضيقة وجغرافيتها الصامتة.. وذلك لاستنطاق حالة التخلص من شروط الحياة وآلامها فيما يواكب حالة الإنسان وشعوره الدائم بضرورة التجرد

علاقة المؤلف بمفرداته وبيئته ولكن يعكس هذه العلاقة ويترجها بشكل مغاير
يخلق تصادمه مع الرتبة ثمرًا فلسفيًا في طريقه إلى النضج.. ويمكننا أيضاً أن
لا نقول أنها رواية بالفعل كما أنه لا يمكننا أن ننفي ذلك.. ولكن من المؤكد أنها
تشير في طريق يعكس صدق صورة التناقض الحدودي الذي تبنيه علاقة
البلدان ببعضها والناس.. واللهجات.. واللغات والطبائع.. والحالات.. وحتى
الأفكار:

((جئت كي أخبرك أن القرية التي نحلم بنويان صمتها على الحدود لمتعد
لديها القدرة على تلقي الصور المطرزة بوجع يمكن للمنافي أن تستهي ذاكرته..
سأقول لك أنني مللت من فراغ الشوارع.. وامتلاء البيوت بدخان متعرج لا يشير
إلا للمعاني البعيدة)).



المنهج التأصيلي الاشتقاقي
في كتاب
” مفردات ألفاظ القرآن ” للراغب الأصفهاني

بقلم: محمد ياسر زعرور
(الكويت)

الملخص

من المعروف أن المعجميين العرب لم ينسبوا إلى الحروف الأصلية للمادة اللغوية معنى معيناً ما عدا بعضهم، كابن فارس (ت. 395هـ)، في مقاييسه والراغب الأصفهاني (ت في حدود 425هـ) في مفرداته، الذي اعتنى بخصيصة ” التأصيل ” وجعلها أساساً أقام عليه كتابه ” المفردات ” وتوسع بتبيانها، وحرص على تطبيقها عملياً في كتابه.

ونقصد بالتأصيل تنبيه الراغب على الأصل الذي اشتقت منه الألفاظ وبيان دلالاته، ثم محاولته إرجاع دلالات فروع المادة اللغوية المختلفة إلى هذا الأصل الدلالي الذي يُمثل الدلالة المحورية التي تُعتبر المعنى الذي يتحقق تحققاً علمياً في كل الاستعمالات المصوغة من المادة اللغوية. فقد كان الراغب يرد فروع المادة اللغوية - في كثير من الأحيان إلى أصل دلالي واحد - وهذا يتفق مع الدراسات اللغوية الحديثة التي تُرجح أن المفردات

تفرعت من أصل واحد لا من أصول متفرقة - إذ كان يبدأ بالأصل الدلالي، الذي يتراءى في جميع الفروع المشتقة، يذكره في أول المادة للدلالة على اشتقاق الكلمات بعضها من بعض، رابطاً بين الدلالة المحورية لأصل الاشتقاق وبين معاني المشتقات برابط خفي لا يدركه إلا من حذق اللغة وسبر أغوارها.

تمهيد:

الاشتقاق من الفنون التي امتازت بها العربية، وهو وسيلة من وسائل تنميتها وتوليد ألفاظها. وقد حظي بأهمية كبيرة لدى العلماء العرب منذ القديم؛ إذ تنبهوا إلى أهميته في نمو اللغة العربية وتطورها وتوليد كلماتها؛ فقد لقي منهم، منذ أن بدأ تدوين اللغة البحث والعناية والتأليف والدراسة.

وقد عرّفه السيوطي (ت - 911هـ) بأنه: "أخذ صيغة من أخرى مع اتفاقها معنى ومادة أصلية وهيئة تركيب لها؛ ليبدل بالثانية على معنى الأصل، بزيادة مفيدة لأجلهما اختلفا حروفاً أو هيئة" (1).

وعرّفه الصرفيون بأنه: "إنشاء فرع من أصل يدل عليه، نحو: أحمر فإنه منشأ من الحُمْرة، وهي أصل له، وفيه دلالة عليها" (2).

وعرّفه أحد اللغويين المحدثين

المعاجم العربية، وإن لم يتوافر فيها المقاصد التاريخية التي تدرس تغيّر المعنى من عصر إلى عصر وتؤرخ لحياة الألفاظ في تتلوّنها وتطورها أو هجرها، قد رصدت أصل الاشتقاق وما انتسّق منه من داخل اللغة نفسها، وكُنّفت التغيرات التي قد تُصيب الألفاظ. وهذا وحده يُعدّ خصيصة من خصائص اللغة العربية؛ لأن الأصل الاشتقاقي فيها يكون - غالباً - من ضمن الفاظها، في حين نجد أن تأصيل أكثر مفردات اللغات الأوروبية مقتبس من لغات أخرى.

بقوله: "هو توليد لبعض الألفاظ من بعض والرجوع بها إلى أصل واحد، يُحدّد مادتها، ويوحى بمعناها المشترك للأصّل، مثلما يوحى بمعناها الجديد" (3).

ويُعدّ الاشتقاق أحد الأسس التي قامت عليها المعاجم العربية، فحينما نطلع على بعض المعاجم نجد أن مفهوم الاشتقاق كان واضحاً في أذهان اللغويين العرب، فقد أدركوا أنه يعطي مستويات من الدلالة المتغيرة إلا أنها غير منفصلة؛ إذ يجمعها أصل واحد "فهو أداة تطويرية دائمة للعربية... تعطينا طبقات متعددة من الدلالات المميّزة؛ إلا أنها غير منفصلة ولا تحجب الواحدة منها الأخريات عن

المنبع الأول” (4).

هي التي لم تلد. وسُميت التي لم تُفَضَّ بكرةً اعتباراً بالثيب، لتقدمها عليها بينما يُراد له النساء... والبكرة: المحالة الصغيرة، لتصور السرعة فيها” (5).

فبعد أن ذكر الراغب الأصل الدلالي لمادة (بكر) بدأ بتقري استعمالات المفردات المشتقة من هذه المادة، نحو: بَكَرَ وبَكَرَ وابتكر وياكر، والبُكور والبُكور والبُكر والبُكر والمباكرة. فقد جمع بين معاني تلك المشتقات وربط بينها وبين أصلها الدلالي.

ويقول في مادة (ألف): “الألف: اجتماع مع التثام، يُقال: “أَلَفْتُ بينهم، ومنه: الألفة، ويُقال للمألوف: أَلِفٌ وأليف... والمؤلف: ما جمع من أجزاء مختلفة، ورُبَّ تَرْبِيَا قُدِّمَ فيه ما حَقُّهُ أَنْ يُقَدِّمَ، وأُخِّرَ فيه ما حَقُّهُ أَنْ يُؤَخَّرَ. (ولا يَلِافُ قُرَيْشٌ) قُرَيْش/1 مصدر من أَلَفَ... والألف: العدد المخصوص، وسُمِّيَ بذلك لكون الأعداد فيه مؤلفة. وأَلَفْتُ الدراهم، أي: بلغت بها الألف” (6).

فقد بدأ الراغب بذكر المعنى المحوري لهذه المادة، ثم ذكر بعض اشتقاقاتها، نحو: أَلَفٌ وألف، والألفة والمألوف والألف والأليف والمؤلف والإيلاف والألف. وقد ردَّ معاني تلك المشتقات إلى أصلها الدلالي الأول.

فالراغب ينسب إلى حروف المادة اللغوية معنى معيناً، فيوضحه،

ويبرز من اللغويين القدامى الراغب الأصفهاني، الذي جعل من الاشتقاق أساساً يقوم عليه كتابه ” المفردات ”، إذ يتميز منهجه في هذا الكتاب أنه يجمع المفردات القرآنية في أسْرٍ تُحددها حدود الاشتقاق اللغوي وبعد أن يبيِّن الأصل الدلالي للمادة اللغوية يشرع في بيان معاني الكلمات المشتقة من تلك المادة راداً دلالتها إلى أصل دلالي واحد، وكان ذلك ديدنه في كثير من الأحيان.

وقد رأى الراغب في الاشتقاق وسيلة من الوسائل لشرح المفردات القرآنية: إذ كان يشرح ضمن المادة اللغوية العديد من الكلمات التي اشتقت منها، موضحاً البعد الدلالي للاشتقاق للمفردة القرآنية. فمفهوم الاشتقاق كان واضحاً في أثناء تفسيره لمفردات القرآن الكريم.

فمثلاً يقول في مادة (بكر): “أصل الكلمة هي البُكرة التي هي أول النهار، فاشتقَّ من لفظه لفظ الفعل، فقيل: بَكَرَ فلانٌ بكوراً: إذا خرج بُكْرَةً، والبُكور: المُبالغ في البُكرة، وبَكَرَ في حاجته وابتكر وياكر مباكرة. وتُصوَّر منها معنى التعجيل لتقدمها على سائر أوقات النهار، فقيل لكل متعجل في أمر: بَكَرَ. وسُمِّيَ أولُ الولد بَكْرًا، وكذلك أبواه في ولادته. وبَكَرَ في قوله تعالى: (لا فَاَرِضْ وَلَا بَكَرْ) البقرة/68

لفظ أصل وفُرع مأخوذ منه، وأن الكلم يشتقُّ بعضه من بعض، واختلفوا في أصل الاشتقاق؛ فذهب البصريون إلى أنه المصدر. أما الكوفيون فقالوا إنه الفعل (8). على أن بعض اللغويين المحدثين يرى أن قضية الأصالة والفرعية مما يرفضه الدرس اللغوي الحديث بمنهج الوصفي، فهذه النظرة التي تجعل بعض الصيغ أصلاً، وبعضها الآخر فروعاً عليها، وتفترض أن كل مادة من مواد اللغة بدأت في صورة المصدر أو الفعل الماضي، ثم عكف الناس عليها يشتقون ويُفَرِّعون غير مقبولة وليس شيء أبعد من طبيعة نشأة اللغة وتطورها من هذا الافتراض (9).

على أن المعجميين من فقهاء اللغة بترتيبهم مداخل المعجم على نحو ما رتبوها وقبعوا على أصل الاشتقاق، وهو أشد تجريداً مما فكر فيه النحاة، وإن لم يفظنوا إلى جميع صنيعهم: ذلك بأن الأصول الثلاثة للمادة (فاء، عين، لام) مُفَرَّقة غير مجتمعة ولا منطوقة، إنما تمثل تلخيصاً محكماً للعلاقة الرابطة بين جميع المفردات الداخلة تحت مادة اشتقاقية بعينها، ومن ثم تصبح أولى من المصدر أو الفعل الماضي بأن تكون أصلاً مجرداً للاشتقاق (10). فالمعجميون لم يروا في الأصول الثلاثة أكثر من ملخص علاقة، أو رحم قُربى بين المفردات التي تترابط معجمياً

ثم يمضي ليوضح ما تنفرد به كل مفردة من المشتقات من معنى خاص بها إضافة إلى المعنى الأساسي الذي أخذته من المادة الأصلية. فهو يؤصل معاني الكلمات، ويضعنا أمام أصل دلالي واحد تصدر عنه دلالات الكلمات المشتقة.

فمفهوم الاشتقاق عنده يماثل مفهوم الاشتقاق الصغير عند ابن جني (ت - 392): حيث نصَّ ابن جني في تحديده لمفهوم هذا النوع من الاشتقاق على تقرّي استعمالات الأصل والجمع بين معانيه، فإننا من مادة (سلم) نأخذ معنى السلامة، وهي الأصل الدلالي، ثم نشق منها: سَلِمَ ويسلِمُ وسالم وسلمان وسلمى والسليم... (7) وكذلك انطلق الراغب من الأصل الدلالي ليجمع من مادته اللغوية المفردات المشتقة منها، التي تحمل معنى الأصل الدلالي إضافة إلى المعاني الخاصة بها تبعاً لما تُضيفه أوزانها الصرفية على المعنى الأساسي. فقد جعل من أصول المادة رَحَماً تربط بالقرابة أفراد الأسرة اللغوية الواحدة، مجتهداً في معرفة الأصل الدلالي لها، راداً دلالته إلى جميع اشتقاقاتها أو إلى أغلبها.

المنهج التأصيلي الاشتقاقي عند الراغب؛
رَكَّز العلماء القدماء في تعريفهم للاشتقاق. كما ذكرنا آنفاً. على وجود

بواسطتها، ولذلك كان الإجراء المُفضَّل عندهم في معاجمهم أن يفصلوا الكتابة بين أصول المادة حتى لا تفهم منها كلمة ما (11).

فالمعجميون قد ردُّوا الفروع المختلفة. مهما تعددت صيغها. للمادة اللغوية إلى أصل واحد يُوحي بالرابط بين تلك الفروع، وجعلوا هذا الأصل الممثل بحروف المادة الأصلية مدخلاً إلى شرح معاني المفردات المشتقة منها. "فالألفاظ العربية، كالعرب أنفسهم، تتجمع في قبائل وأسَر معروفة الأنساب، وتحمل هذه الألفاظ دوماً دليل معناها وأصلها وميسم نسبها، وذلك في الحروف الثلاثة الأصلية التي تدور مع ما يتولد عنها ويُشتق منها من ألفاظ" (12).

فالمعاجم العربية، وإن لم يتوافر فيها المقاصد التاريخية التي تدرس تغير المعنى من عصر إلى عصر وتؤرخ لحياة الألفاظ في نشوئها وتطورها أو هجرها، قد رصدت أصل الاشتقاق وما اشتق منه من داخل اللغة نفسها، وكشفت التغيرات التي قد تُصيب الألفاظ. وهذا وحده يُعدّ خصيصة من خصائص اللغة العربية: لأن الأصل الاشتقاقي فيها يكون - غالباً - من ضمن ألفاظها، في حين نجد أن تأصيل أكثر مفردات اللغات الأوروبية مقتبس من لغات أخرى (13).

وتجدر الإشارة - كما تقدّم - إلى

أن المعجميين لم ينسبوا إلى الحروف الأصلية للمادة اللغوية معنى معيناً ما عدا بعضهم كابن فارس في مقاييسه، والراغب الأصفهاني في مفرداته، الذي اعتنى بخصيصة "التأصيل" وجعلها أساساً أقام عليه كتابه "المفردات"، وتوسّع بتبيانها، وحرص على تطبيقها عملياً في هذا الكتاب.

ونقصد بـ "التأصيل" تنبيه الراغب على الأصل الذي اشتقت منه الألفاظ وبيان دلالاته، ثم محاولته إرجاع دلالات فروع المادة اللغوية المختلفة إلى هذا الأصل الذي يُمثل الدلالة المحورية التي تُعتبر "المعنى الذي يتحقق تحقّقاً علمياً في كل الاستعمالات المصوغة من الجذر اللغوي" (14).

ولابد من الإشارة إلى أن ابن فارس قد سبق الراغب إلى فكرة "التأصيل": فقد حاول أن يرجع أصول الاشتقاق في المادة اللغوية الواحدة إلى أصل واحد، أو إلى أكثر من أصل، فيمكن عنده أن تعدّد الأصول المعنوية، وأن تكون متقاربة أو متباعدة. وقد عدّ صبحي الصالح صنيع ابن فارس في تعدّد الأصول لوناً من الترفّ العقلي أو التزيّد العلمي في تلمس الفروق الدقيقة بين المفردات، التي يُرجّح البحث العلمي المنهجي أنها تفرعت من أصل واحد، لا من أصول متفرقة (15). فالبعد الزمني والحقب الطويلة

التي تقلبت فيها العربية حتى زمان
تدوينها على أيدي ابن فارس وغيره،
جعل الرابطة بين معاني مفردات المادة
الواحدة تبدو لنا وكأنها غير موجودة.
وهذا هو السر الحقيقي وراء مذهب
ابن فارس في أصوله (16).

لكننا نجد الراغب أدق من ابن
فارس في هذا المجال: إذا كان يردُّ فروع
المادة في كثير من الأحيان إلى أصل
واحد، وهذا يتفق مع الدراسات اللغوية
الحديثة، التي ترجِّح أن المفردات
تضرت من أصل واحد، لا من أصول
متفرقة، كما أشرنا إلى ذلك آنفاً.
فالراغب كان يبدأ بالأصل الدلالي
الذي يتوافر في جميع الفروع المشتقة،
يذكره في أول المادة كمدخل إلى بيان
اشتقاق الكلمات بعضها من بعض
ضمن المادة اللغوية الواحدة، وابطأ بين
الدلالة المحورية لأصل الاشتقاق وبين
معاني المشتقات برباط دقيق يذكره أو
يشير إليه أثناء شرحه لها.

على أن أمثلة ذلك المنهج عند
الراغب ليست محدودة في مفرداته بل
مطرودة، وهي خصيصة من خصائص
هذا الكتاب وسمة من سماته، حرص
الراغب على بيانها ما استطاع إلى
ذلك سبيلاً. وسنقف فيما يلي على
بعض الأمثلة التي توضح ذلك:

جاء في مادة (جَزَع) "الجَزَعُ:
حُزْن يصرف الإنسان عما هو بصده،
ويقطعه عنه، وأصل الجَزَعُ: قطع

الحبل من نصفه، يُقال: جَزَعْتُهُ
فانجَزَع، ولتصور الانقطاع منه قيل:
جَزَع الوادي لمنعطفه، ولانقطاع اللون
بتغيره قيل للخرز المتلون جَزَع، ومنه
استعير قولهم: لحم مُجَزَع، إذا كان ذا
لونين. وقيل للبُسرة إذا بلغ الإرتطاب
نصفها: مُجَزَّعة. والجَزَعُ: خشبة
تُجعل في وسط البيت فتلقى عليها
رؤوس الخشب من الجانبين، وكانما
سُمي بذلك إما لتصور الجزعة لما
حُمِل من العبء، وإما لقطعه بطولهِ
وسط البيت" (17).

فقد حدّد الراغب الدلالة الأصلية
للمادة اللغوية (جَزَع) نصّ على أنها:
(قطع الحبل من نصفه)، وردّ إلى هذه
الدلالة المحورية (القطع من النصف)
دلالات فروع هذه المادة اللغوية، وهي:

1. الجَزَعُ: الحزن الذي يصرف
الإنسان عما هو بصده، فكأن الحزن
لشدته يقطع الإنسان نصفين.

2. جَزَع الوادي: منعطفه، لانقطاعه عنه.

3. الجَزَعُ: الخرز الملون، لانقطاع
اللون عنه بتغيره، وكذلك اللحم
المُجَزَعُ: إذا كان ذا لونين، والمُجَزَّعةُ:
البُسرة التي انقطع لون الإرتطاب عنها
إلى النصف.

4. الجَزَعُ: خشبة تُجعل في وسط
البيت، وسُميت بذلك إما لتصور
الجزعة لما تحمِل من العبء، وإما لأنها
تُقَطَّع بطولها وسط البيت.

فقد نصّ الراغب على أن الدلالة

المحورية لتلك المادة: (القطع من النصف)، وخالف بذلك ما ذكره ابن فارس في مقاييسه، الذي جعل لها أصلين. يقول: ” الجيم والزاء والعين أصلان: أحدهما الانقطاع، والآخر جوهر من الجواهر ” (18).

وفي بداية شرح الراغب للمادة اللغوية (جَنَ) ينص على أن دلالتها المحورية: (ستر الشيء عن الحاسة). يقول: ” أصل الجَن: ستر الشيء عن الحاسة، يُقال: جَنَّهُ الليل وأجَنَّهُ وجَنَّ عليه، فجَنَّهُ: ستره، وجَنَّ عليه كذا: ستر عليه، قال عز وجل: (فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَى كَوْكَبًا) (الأنعام/ 76)، والجَنان: القلب، لكونه مستوراً عن الحاسة. والمَجَن والمَجَنَّة: الترس الذي يَجَنُّ صاحبه، قال: عز وجل: (اتَّخَذُوا أَيْمَانَهُمْ جُنَّةً) (المجادلة/ 16)... والجَنَّة: كل بستان ذي شجر يستتر بأشجاره الأرض. وسُميت الجَنَّة إما تشبيهاً بالجَنَّة في الأرض - وإن كان بينهما بون - وإما لستره نَعْمها عنا... والجَنين: الولد ما دام في بطن أمه، وذلك فعيل في معنى مفعول، والجَنين: القبر، وذلك فعيل في معنى فاعل. والجَن يُقال على وجهين: أحدهما للروحانيين المستترين عن الحواس كلها بإزاء الإنس، فعلى هذا تدخل فيه الملائكة والشياطين، والجَنَّة: جماعة الجن. والجَنَّة: الجنون، قال تعالى: (مَا بِصَاحِبِكُمْ مِنْ جِنَّةٍ) (سبا/ 46).

أي: جنون. والجنون حائل بين النفس والعقل.... ” (19).

فقد رد الراغب إلى الدلالة المحورية (ستر الشيء عن الحاسة) دلالات فروع مادتها اللغوية. وهي:

1. جَنَّهُ الليل: وأجَنَّهُ وجَنَّ عليه: ستره بظلامه عن الرؤية.

2 الجَنان: القلب: لكونه مستوراً عن الحاسة.

3 المَجَن والمَجَنَّة: الترس: لأنه يستر صاحبه.

4. الجَنَّة: الوقاية والتسر.

5. الجَنَّة: البستان الكثيف الأشجار: لأنه يستر بأشجاره الأرض، ثم أُطلقت على مكان نعيم المؤمنين بعد الحساب يوم القيامة: إما تشبيهاً لها بالجَنَّة في الأرض - وإن كان بينهما بون - وإما لستر الله عز وجل - نعيمها عنا.

6. الجنين: الولد مادام في بطن أمه، وهو فعيل بمعنى مفعول، أي: المستور عن الرؤية. وجاء بمعنى القبر، وهو فعيل بمعنى فاعل، أي: الساتر للميت الذي يخفيه عن الأنظار.

7. الجن: وهم الملائكة والشياطين وجماعة الجن: لكونهم مستترين عن حواسنا كلها بخلاف الإنس.

8. الجَنَّة: الجنون: الساتر بين النفس والعقل.

وقد ذكر ابن فارس قبل الراغب الدلالة المحورية لهذه المادة، إذ قال: ”

الجيم والنون أصل واحد، وهو الستر والتستر” (20).

ووقف الراغب على الدلالة المحورية للمادة اللغوية (عبر) ونص على أنها: (تجاوز من حال إلى حال). يقول: “أصل العبر: تجاوز من حال إلى حال، فأما العُبر فيختص بتجاوز الماء، إما بسباحة، أو في سفينة، أو على بعير، أو قنطرة، ومنه: عَبرُ النهر: لجانبه حيث يُعبر إليه ومنه، واشتق منه: عَبر العين للدمع، والعبرة كالدمعة، وقيل: عابر سبيل... وعبر القوم: إذا ماتوا، كأنهم عبروا قنطرة الدنيا، وأما العبارة فهي مختصة بالكلام العابر الهواء من لسان المتكلم إلى سمع السامع، والاعتبار والعبرة: بالحالة التي يتوصل بها من معرفة المشاهد إلى ما ليس بمُشاهد. قال تعالى: (إن في ذلك لعبرة) (الحشر/ 2)، والتعبير: مختص بتعبير الرؤيا، وهو العابر من ظاهرها إلى باطنها... والشعري: العُبر سُميت بذلك لكونها عابرة” (21).

فالدلالات الفرعية للمادة اللغوية:

1. العُبر: يختص بتجاوز الماء، إما بسباحة، أو في سفينة، أو على بعير، أو قنطرة.

2. عَبر النهر: جانبه الذي يُعبر المرء إليه أو منه.

3. العبرة: الدمعة: لأنها تجاوز مكانها من العين إلى الخد.

4. عابر سبيل: المسافر الذي يُعبر

من بلد إلى آخر.

5. عبر القوم: إذا ماتوا، كأنهم عبروا قنطرة الدنيا.

6. العبارة: مختصة بالكلام الذي تجاوز الهواء من فم المتكلم إلى سمع السامع.

7. الاعتبار والعبرة: الحالة التي يتوصل بها من معرفة المشاهد إلى ما ليس بمُشاهد. أي: مشاهدة الأمر على حقيقته التي تتجاوز ظاهره إلى باطنه.

8. التعبير: مختص بتعبير الرؤيا المتجاوز ظاهرها إلى باطنها.

9. العُبر: الشعري، سُميت بذلك لكونها عابرة. أي أنها تنتقل من مدار إلى مدار آخر.

وقد خالف الراغب ابن فارس في الدلالة المحورية لمادة (عبر): فقد ذكر ابن فارس أن “العين والباء والراء - أصل صحيح واحد يدل على النفوذ والمضي في الشيء” (22). ولعل الأصل الدلالي الذي ذكره الراغب أصليج لأن يكون دلالة محورية لمادة (عبر)، إذ توافر الأصل الدلالي (التجاوز من حال إلى حال) في جميع الفروع المذكورة، مما يؤكد صحة اعتبار تلك الدلالة دلالة محورية للمادة (عبر).

كما ذكر الراغب الدلالة المحورية للمادة اللغوية (عود)، التي نص على أنها: (الرجوع إلى الشيء بعد الانصراف عنه، رابططاً بينها وبين الدلالات المختلفة لفروع هذه المادة). (23) وهي:

لتفسير دلالات الفروع المختلفة للمادة اللغوية (عود).

كما وقف الراغب على الدلالة الأصلية للمادة اللغوية (فجر)، ونص على أنها: (الشق الواسع) (25) أما الدلالات الفرعية لهذه المادة في المفردات فهي:

1. فَجَرُ الْإِنْسَانِ السُّكْرُ: أي شَقَّ ما يُسَدُّ به النهر شَقًّا واسعاً.

2 فَجَّرَ الْأَرْضَ عَيْونًا: أي شَقَّها شَقًّا كبيراً ليخرج من خلالها الماء.

3. الْفُجْرُ: الصبح، لكونه فَجَرُ الليل.

4. الْفُجُورُ: شَقَّ سِتْرَ الديانة.

5. أَيَّامُ الْفُجَارِ: وقائع اشتدت بين العرب، كأنها شَقَّتْ الأعراف الإنسانية والاجتماعية، إذ اسْتَحَلَّتْ فيها الْحُرْمَةَ.

أما ابن فارس فقد نص على أن الدلالة المحورية للمادة اللغوية (فجر):

(التفتيح في الشيء)، إذ يقول: "الفاء والجيم والراء أصل واحد، وهو التفتيح في الشيء" (26). ولعل الأصل الدلالي الذي ذكره الراغب أدق دلالة من الأصل الذي ذكره ابن فارس: فهو متوافر في جميع الدلالات الفرعية السابقة.

كما صرح الراغب بالدلالة المحورية للمادة اللغوية (نسأ)، ونص على أنها: (تأخير في الوقت) (27) وقد ربط بينها وبين دلالاتها الفرعية. وهي:

1. نُسِئْتُ الْمَرْأَةَ، وهي نسوء: إذا تأخر وقت حيضها، فَرَجِي حملها.

1. النُّوْدُ في الظهار: هو أن يُجامع المرء زوجته بعد أن يُظاهر منها، فهو يعود إلى جماعها بعد أن انصرف عنها.

2. الإعادة: تكرير الحديث أو غيره.

3. الْعَادَةُ: اسم لتكرير الفعل والانفعال حتى يصير ذلك سهلاً تعاطيه كالطبع.

4. العيد: ما يعاود مرة بعد أخرى، وخص في الشريعة بيوم الفطر ويوم النحر.

5. العائدة: كل نفع يرجع إلى الإنسان من شيء ما.

6. المعاد: يُقال للعود، وللزمان الذي يعود فيه، وللمكان الذي يعود إليه.

7. العُودُ: يُقال للبعير المسن اعتباراً بمعاودته السير والعمل، أو بمعاودة السنين إياه، وعود سنة بعد سنة عليه. ويُطلق العود أيضاً على الطريق القديم الذي يعود إليه السُفَرُ.

8. العُودُ: هو في الأصل الخشب الذي من شأنه أن يعود إذا قُطِعَ، وقد خص بالمزهر المعروف وبأنه يَتَبَخَّرُ به.

فقد ردّ الراغب دلالات هذه المادة إلى أصل واحد، وقد خالف ابن فارس، الذي يقول: "العين والواو والبدال أصلان صحيحان، يدل أحدهما على تثنية في الأمر، والآخر جنس من الخشب" (24). ولعل ما ذكره الراغب أصح لأن يكون أصلاً لهذه المادة: فالدلالة المحورية التي ذكرها تصلح

أكثر من ابن فارس في رصد الدلالة المحورية للمادة اللغوية (نوب)؛ فالدلالة المحورية التي ذكرها أكثر دقة من التي ذكرها ابن فارس، فهي تشمل رجوع الشيء إلى مكان أو إلى غيره.

ومما سبق نرى أن الراغب قد ردّ دلالات فروع المواد اللغوية إلى أصل دلالي واحد (31). ولعل في ذلك محاولة للتأصيل أدق مما جاء عند ابن فارس - وأن الأصل الدلالي الذي يذكره يكون متوافراً في جميع فروع المادة اللغوية أو أغلبها، مما يشهد لصحة اعتبار ذلك الأصل دلالة محورية مركزية للمادة اللغوية.

وتجدر الإشارة إلى أهمية هذا المنهج التأصيلي الاشتقاقي عند الراغب، فهو حينما يؤصل معاني المواد اللغوية للمفردات القرآنية، ويوضح دلالاتها المحورية رابطاً بينها وبين الدلالات الفرعية يبين لنا الدلالة الاشتقاقية الخفية لتلك المفردات، فيتضح لنا أحد أسرار استخدامها في سياق الآيات القرآنية، فضلاً على أن تأصيل هذه المواد اللغوية يسهم في مشروع المعجم التاريخي، الذي تحتاجه مكتبتنا العربية. فالراغب يؤصل الكثير من معاني الكلمات العربية، ويتابع دلالاتها التاريخية، محاولاً أن يرفع بعض الحُجُب عن التطور الدلالي للغة العربية من أيام نشوئها إلى عصور ازدهارها.

2. أنساً الله أجلك: أي أخره.

3. النسيئة: بيع الشيء بالتأخير، ومنها النسيء الذي كانت العرب تفعله، وهو تأخير بعض الأشهر الحرم إلى شهر آخر.

4. النُشأ: عَصاً يُنْسَأُ به الشيء، أي: يُؤخَر.
5. نَسَأَتِ الْإِبِلُ فِي ظِلْمَتِهَا يَوْمًا أَوْ يَوْمَيْنِ، أي: أَخْرَتِ.

6. النُسُوء: الحليب إذا أُخِرَ تناوله فحِمِضَ فَمُدَّ بِمَاءٍ.

ونجد الراغب يذكر ما ذكره ابن فارس، أن الأصل الدلالي للمادة اللغوية (نساً) هو تأخير الشيء (28)

كما وقف الراغب على الدلالة المحورية للمادة اللغوية (نوب) وصرح بأنها (رجوع الشيء مرة بعد أخرى) (29) ثم شرع في ذكر الدلالات الفرعية. وهي:

1. النُوب: النحل، لرجوعها إلى مقارها.

2. النائية: الحادثة التي من شأنها أن تنوب دائماً.

3. الإنابة: الرجوع إلى الله. عز وجل. بالتوبة وإخلاص العمل.

4. انتاب: فلان ينتاب فلاناً. أي: يقصده مرة بعد أخرى.

وقد ذكر ابن فارس أن "النون والواو والباء كلمة واحدة تدل على اعتبار مكان ورجوع إليه" (30). على أننا نلاحظ أن الراغب كان موفقاً

12. المبارك، محمد: فقه اللغة
وخصائص العربية: ص 54.

13. يُنظر: عبد الحق فاضل:
مغامرات لغوية: ص 204.

14. جبل، عبد الكريم حسن: الدلالة
المحورية في مقاييس اللغة: ص 9.

15. يُنظر: صبحي الصالح: دراسات
في فقه اللغة: ص 176.

16. عبد التواب، رمضان: فصول
في فقه اللغة: ص 296.

17. المفردات: ص 194. 195.

18. المقاييس: 1/453.

19. المفردات: ص 203. 205.

20. المقاييس: 1/421.

21. المفردات: ص 543.

22. المقاييس: 4/207.

23. يُنظر: المفردات: ص 593. 594.

24. المقاييس: 4/181.

25. يُنظر: المفردات: ص 625. 626.

26. المقاييس: 4/475.

27. يُنظر: المفردات: ص 804. 805.

28. يُنظر: المقاييس: 5/422.

29. يُنظر: المفردات: ص 827.

30. المقاييس: 5/367.

31. يُنظر مثلاً المواد الآتية من

كتاب المفردات: (ألف)، (بضع)، (بكر)،
(بهل)، (جد)، (جبي)، (جرم)، (خل)،
(عقم)، (نفض).

وَمُجْمَلُ الْقَوْلِ أَنَّ الرَّاغِبَ
قَدْ أَسْهَمَ فِي كَشْفِ الدَّلَالَةِ الْمَحْوَرِيَّةِ
الْقَائِمَةِ عَلَى الْأَصْلِ الْأَشْتِقَاقِيِّ، وَفِي
بَيَانِ تَطَوُّرِ الدَّلَالَةِ عِبْرَ الزَّمَنِ، وَفِي
التَّنْبِيهِ عَلَى الْمَعْنَى السِّيَاقِيَّةِ وَالدَّلَالَاتِ
النَّصِيَّةِ لِفَنُونِ الْكَلَامِ، وَلَا سِيَّامَا الْقُرْآنَ
الْكَرِيمَ الَّذِي أَنْشَأَ مَعْجَمَهُ أَصْلًا لشرح
غريبه.

الحواشي

1. المزمهر: 1/346.

2. ابن عصفور: الممتع في التصريف:
42.1/41.

3. الصالح، صبحي: دراسات في
فقه اللغة: ص 174، وينظر: رمضان
عبد التواب: فصول في فقه اللغة: ص
290.

4. الداية، فايز: علم الدلالة العربي:
ص 237. 238.

5. المفردات: ص 140.

6. المفردات: ص 81. 82.

7. يُنظر: الخصائص: 2/134.

8. يُنظر: أحمد قدور: المدخل إلى
فقه اللغة العربية: ص 137.

9. حسان، تمام: اللغة العربية
معناها ومبناها: ص 166. 167.

10. حسان، تمام: الأصول: ص
293.

11. حسان، تمام: اللغة العربية
معناها ومبناها: ص 168.

المصادر والمراجع

1. ابن جنّي، أبو الفتح عثمان (ت 392هـ): الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، ط 2، بدون تاريخ، (ثلاثة أجزاء).
2. ابن عصفور الإشبيلي (ت 669هـ): الممتع في التصريف، تحقيق: فخر الدين قباوة، المكتبة العربية، حلب، ط 1، 1970، (جزآن).
3. ابن فارس، أحمد (ت 395هـ): مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، 1979، (سنة أجزاء).
4. الأصفهاني، الراغب (ت في حدود 425هـ): مفردات ألفاظ القرآن، تحقيق: صفوان عدنان داوودي، دار القلم، دمشق، ط 3، 2002، <http://beta.Sakhi.org>.
5. أمين، عيد الله: الاشتقاق، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1956.
6. جبل، عبد الكريم حسن: الدلالة المحورية في معجم مقاييس اللغة (دراسة تحليلية نقدية)، دار الفكر، دمشق، ط 1، 2003.
7. حسان، تمام: الأصول (دراسة أيسيتيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982.
8. الداية، فايز: علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق (دراسة تاريخية، تأصيلية، نقدية)، دار الفكر، دمشق، ط 1، 1985.
9. السيوطي، جلال الدين (ت 911هـ): المزهري في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق محمد أحمد جاد المولى، وعلي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، ط 1، بدون تاريخ، (جزآن).
10. الصالح، صبحي: دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، ط 4، 1970.
11. عبد الثواب، رمضان: فصول في فقه اللغة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1987.
12. فاضل، عبد الحق: مغامرات لغوية، دار العلم للملايين، بيروت، بدون تاريخ.
13. قدور، أحمد: المدخل إلى فقه اللغة العربية، مطبوعات جامعة حلب، 1991.
14. المبارك، محمد: فقه اللغة وخصائص العربية (دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية وعرض لمنهج العربية الأصيل في التجديد والتوليد)، دار الفكر، بيروت، ط 3، 1968.

المسرح العربي .. إشكالية النص

بقلم: عبد الرحمن حمادي
(سوريا)

أشير منذ البداية إلى أن عنوان هذه الوقفة مستوحى من عنوان كتاب الناقد الروسي الشهير ب. بوستوفسكي: "الوردة الذهبية في صياغة الأدب"; وقد استعرتُه لأنني اتفق مع المسرحيين والقراء بأن المسرحية هي نوع هام جداً من عشيرة الأدب: وفي وقت صرنا نتحدث فيه عن أزمة قاتلة في المسرح العربي صرنا متفقين أيضاً بأن أحد أشكال هذه الأزمة هو الافتقار الشديد للنص المسرحي.

والإشكالية في أزمة النص المسرحي العربي أن الذين ما زالوا يحاولون كتابة النص المسرحي يضعون مسبقاً الصيغة التي سيكتبون بها متأثرين بالنظريات الغربية في المسرح؛ أو متمردين عبر إطار التجريبية؛ أو مستلهمين التراث على أساس أنه الشكل المسرحي الأنجع... وكل كاتب يفترض مسبقاً أنه يقدم المسرحية الأنسب والأكثر قبولا من الجمهور، فإذا ما نجحت مسرحية ما بسبب ظرف سياسي أو اجتماعي معين كان واقعاً وقت كتابة وعرض المسرحية تحولت تلك المسرحية إلى "موضة" يجب النسخ على منوالها وكأن الحياة ستبقى مستمرة على النمط الذي كانت عليه عندما كتبت تلك المسرحية فيه؛ وعندما يتحدث النقد عن مسرحية ما يفترض مسبقاً مقاييس مأخوذة من النقد الغربي؛ وهكذا نلجأ أنفسنا في النهاية مع خليط عجيب يمكن بشكل أو بآخر نسبه إلى عشيرة المسرح والنقد المسرحي؛ ولكنه بجميع الأحوال لا ينتمي إلى مسرح الحياة؛ وبالتالي فإن إحدى أسباب أزمت المسرح العربي هي أنه لم يعد مسرح الحياة لأن كتابه يكتبون ضمن أطر مسبقة التصورات (كوميدي

إحدى أسباب أزمات المسرح العربي هي أنه لم يعد مسرح الحياة

التي تقدم لنا هذه الأيام بالطبع
يحدث تشويش.. (1)

من الواضح أن أنوي عبر هذا
المقطع الذي صرح فيما بعد أنه تعمد
حشره في سياق المسرحية كان يحاول
التمرد بشكل أو بآخر على المصطلحات
المسرحية القديمة والمصطلحات
المستحدثة بشكل جعل النقد أنفسهم
في حيرة مثل: المأساة الهزلية farcical
tragedy والملهة المحزنة pathetic
comedy والدراما الكوميديّة dra-
ma comidy والدراما المصطنعة
pseude drame والاحزورة إلى
آخر المصطلحات التي وُصفت بالمائعة
والمبهمة والمسيئة للمسرح ككل وانقسم
النقاد حيالها إلى اتجاهين:

- اتجاه يرى أنه يجب التمسك
بصرامة بالتصنيف الكلاسيكي القديم
للمسرح: أي على أساس الملهة أو المأساة
فقط ومثل هذا الاتجاه رونالد بيكوك
صاحب المقولة الشهيرة بأن المسرحية
يجب أن تكون أحد شيئين: إما ملهوية
أو شديدة الإثارة للمشاعر.

الاتجاه الثاني يدعو إلى التمرد
على كل ما قدمه المسرحيون القدامى
مطالبين بأن يكون مسرح القرن
العشرين غير خاضع لتصنيفات "مأساة - ملهة" وتقسيمات هذه

- تراشي - وطني، تجريبي... والتصورات
المسبقة لا تصنع مسرحاً للحياة.
لا للتصنيف المسبقة

المسرح العربي كفن مستورد من
الغرب ورث إلى زمن طويل ما ورثه
الغرب من المسرح اليوناني وتقسيماته
الصارمة ووحداته التي اعتبرت
مقدسة لا يجوز المساس بها، بمعنى أن
المسرحية إما أن تكون ملهة أو مأساة،
ووحدات الطول والمقدمة والخاتمة
وغير ذلك من قوانين المسرح اليوناني
لا يجوز إنقاصها، وضمن هذا التقديس
للمسرح اليوناني تحدث المسرحيون
عن مفهوم التطهير في المسرح،
وإن المتفرج يأتي للمسرح كي يظهر
نفسه إما عن طريق البكاء الشديد
أو الضحك الشديد؛ ولكن الغربيون
أنفسهم وصلوا إلى مرحلة اكتشفوا
فيها أن هذا المسرح لم يعد مسرحاً
للحياة التي يعيشونها؛ وكان لا بد من
التمرد؛ وإن حصل هذا التمرد خرجوا
ويطيشاً؛ وكمثال، في مسرحية عشاء
مع العائلة يورد جان أنوي مقطعاً
جريئاً احتار النقاد في تفسيره وقتها:
والمقطع هو: (ويلموني: انني امثل أي
شيء.. مسرحيات كلاسيكية أو حديثة..
مأس أو مله ؟

إيزابيل: ولا يحدث معك تشويش
بينها ؟ إلا تخلط واحدة بأخرى ؟

ويلموني: لم يكن ذلك يحدث
في الماضي مطلقاً.. كانت الملهة ملهة
والمأساة مأساة؛ ولكن مع المسرحيات

طول هذه المسرحيات أو قصرها وعن الوحدات فيها وعن بدايتها ونهايتها ووسطها وما إلى ذلك، يجب أن نبدأ الآن الخوض مباشرة في محتوى هذه المؤلفات الذي حتى الآن على ما يبدو يُترك ليتولى أمر نفسه بنفسه.”

إذن: غوته وغيره من معاصريه كانوا يشعرون بثقل وطأة التقسيم القديم للمسرح وصرامة قوانينه الديكتاتورية، ولهذا إذا ما استثنينا المسرح اليوناني واللاغريقي الذي التزم بصرامة بتصنيف مأساة وملهة لا يمكن أن نجد مسرحاً بعد ذلك التزم بهذا التصنيف بدقة، بل كان دائماً هناك تهريب من المأساة للملهة وبالعكس في المسرحية الواحدة مهما كان التصنيف الذي وضعت المسرحية نفسها فيه، وقد اعترف أبسن بهذا التهريب عندما تحدث عن مسرحيته الشهيرة (عدو الشعب) قائلاً: ” لست متأكداً أن كانت هذه المسرحية مأساة أو ملهة أو إنها تقع في منتصف الطريق بينهما (3).

في مسرحية (عدو الشعب) نجد بطل المسرحية ” الدكتور توماس ” نصف مضحك ونصف مبكي، فهو صلب الرأي، يضحى بكل شيء في صراعه مع الأكثرية المتضامنة، ومع أنه طوال العرض المسرحي يتجه لاسترجار مشاعر الحزن من المتفرجين، إلا أنه في حالات كثيرة يفجر مواقف مضحكة بتصرفاته.

التصنيفات: وقد قدم آنوي نفسه رائداً لهذا الاتجاه في المسرح الأوروبي عندما أعلن عبر بيان مسرحي عام 1950 (إن مقياسنا يجب أن يبقى مبنياً على شدة التأمل وحدة التعليق اللذين تدعو إليهما المسرحية: ولا يحق لأية مسرحية أن ترفض كونها مأساة فاشلة أو ملهة فاشلة على أساس أن التجاوب الذي تتطلبه ليس من النوعين” (2)

تمرد قديم

لقد اعتبر المسرحيون اتباع الاتجاه الثاني مارقين لأنهم يدعون إلى الخروج عن إرث طويل في تاريخ المسرح الأوروبي وأدى ذلك منذ عام 1900 إلى معارك واسعة بين المسرحيين ارتفعت فيها الأصوات والكتابات التي تدعو إلى مقاطعة كل مسرحية لا تتقيد بالتصنيف القديم للمسرحية على أساس الملهة أو المأساة، وفي هذه المعارك انبرى الناقد والباحث المسرحي (ج. ل. ستيان) يقدم وثائق تثبت بأن المسرحيين القدامى أنفسهم كانوا قد بدأوا التمرد على التصنيف الكلاسيكي للمسرح: ومن تلك الوثائق التي أبرزها ستيان رسالة بخط غوته تعود إلى عام 1775 يلاحظ فيها الابتعاد عن الهدف الذي يفرضه الاهتمام بالشكل عندما يكون ذلك مجرد عادة سائدة، يقول غوته في رسالته: ” أن الوقت قد حان لكي كيف الناس عن الحديث عن الشكل بالنسبة للمؤلفات المسرحية وعن

ثمة فرق كبير بين الوعظ
المباشر الذي يُلَظَر المتفرج أنه
جاهل قد جاء ليتعلم وبين إيصال
الهدف عبر الشخصيات وتصرفاتها
كما تحدث في الحياة.

بالنسبة للمتلقى أن يهيئ نفسه
مسبقاً لمشاهدة مسرحية أساسية أو
كوميديا؛ ولم يعد من المقبول في أي
مسرح أن يجلس الكاتب المسرحي وقد
وضع في اعتباره أنه سيكتب مسبقاً
مسرحية أساسية أو ملهائية؛ بل
لجمهور يذهب لمشاهدة "مسرحية"،
والكاتب عندما يكتب يجب أن يكون
قراره المسبق هو أنه سيكتب "مسرحية"
: "وليس المقصود هنا مسرحية تنقيد
بزمن ومقدمة ونهاية وهدف تربوي أو
تعليمي مباشر؛ بل تكون مسرحية من
الحياة وعنها، ولكي أوضح ما أعنيه
بمصطلح الحياة في العمل المسرحي
أعود إلى كتاب الناقد الروسي الشهير
ب. بوستوفسكي (الوردة الذهبية في
صياغة الأدب) الذي استعرت منه
عنوان مقالتي هذه.

يروى بوستوفسكي حكاية عامل
جمع القمامة الذي يحب فتاة من
طرف واحد ويقرر أن يهديها وردة
مصنوعة من الذهب الخالص، لهذا
صار يقوم يومياً بجمع التراب من أمام
محلات الصاغة في المدينة ثم يحمل
هذا التراب إلى بيته ويقوم بغربلته
مستخلصاً منه الذرات القليلة من
الذهب التي قد تتساقط من صنّاع
الذهب؛ وهكذا على مدار سنوات
استمر يجمع التراب كل يوم من أمام
محلات الصاغة ويستخلص الذرات
الذهبية منه ويجمعها حتى استطاع
بعد عدة سنوات أن يجمع كمية من

وكمثال آخر مسرحية أليوت
الشهيرة (اجتماع العائلة)، فمن
السهل أن نلاحظ بأن المسرحية تتبع
نمط المأساة، فبطل المسرحية "اللورد
مونتشنسي" لا يفهم سبب عذابه
العقلي طوال المسرحية وكأنه ملاحق
بلعنة يونانية قديمة وفي الوقت ذاته
يعاني من آثار وراثية، ولذلك بدون
ملل يحاول التكفير عن ذنوب لا يتذكر
أنه ارتكبها، وبالتالي يذرف المشاهد
دموعه متعاطفاً معه؛ لكنه في صدامه
المستمر مع عائلته والمستويات المتباينة
في شخصيات هذه العائلة وتصرفاتها
تفجر من جهة أخرى كمية كبيرة من
الضحك والسخرية؛ وقد سئل أبسن
عن مسرحيته (عدو الشعب) أن كانت
مأساة أو ملهاة فأجاب: "إنها مسرحية
(4)".

نعم.. إنها مسرحية

لقد أردت مما سبق وذكرته أن أشير
إلى أن المسرح الغربي والأوروبي عموماً
قد تمرد على التقسيمات القديمة
للمسرحية؛ ولا أعني هنا المسرح
التجريبي؛ بل المسرح التقليدي؛
ففي هذا المسرح لم يعد من المقبول

وهو لا يعرف أن كان سيكتب مسرحية أم لا: بل حتى عندما يجلس متقصداً أن يكتب مسرحية مادتها مما عايشه وتأمل له قد يجد نفسه قد فشل: وبالتأكيد سيشعر بالقلق من فشله وعدم قدرته على الكتابة: وهذا القلق هو علامة صحة لأنه في الواقع لم يكمل تأمله ومعايشته للحياة بعد بشكل كاف وما زال يحتاج إلى مزيد من التأمل والمعايشة للحياة.

إنه قياساً لقصة بوستوفسكي لم يجمع بعد ما يكفي لصياغة الوردة الذهبية: وقلقه يعادل قلق عامل القمامة الذي كان بين الفترة والأخرى يزن ذرات الذهب التي جمعها ويجد أنها لا تكفي لصياغة وردة ذهبية، فكان يبذل المزيد من الجهد لجمع المزيد من الذرات: أي أن الكاتب عندما يجد نفسه قلقاً لأنه لا يستطيع تحقيق رغبته بكتابة مسرحية، فهذا يعني أنه امتلك مخزوناً جيداً من جزئيات تأمل الحياة ومعايشتها: وما عليه إلا أن يترك الكتابة ويستمر بالمعايشة والتأمل: وفي لحظة ما سيدهش الكاتب نفسه عندما يجد نفسه بدون توقع قد جلس وكتب بسهولة عجيبة المسرحية التي اعتقد لفترة أنه غير قادر على كتابتها.

أن الكاتب في الواقع لم يكتب المسرحية بسهولة كما يعتقد: بل احتاج إلى جهد كبير جداً من تأمل الحياة وجزئياتها ومعايشتها وقراءتها

ذرات الذهب تكفي لصنع وردة: وقد انكب على صهر تلك الذرات ثم تفتن في صوغ وردة منها كانت أروع من كل ما صنعه الصاغة المحترفون الذين عرضوا عليه مبالغ طائلة ليبيعهم إياها، لكنه رفض وذهب إلى فتاته ليهديها الوردة فوجدها قد تزوجت وشاخت: لكنه كان سعيداً بأهدائها إياها وصار أسعد وهو يرى فرحتها وسعادتها بتأمل الوردة بإعجاب شديد.

هذه الحكاية تنطبق على الإبداع الإنساني ككل، فالمبدع يجمع مادة إبداعه من التأمل والمعاينة ودراسة جزئيات الحياة كما يعيشها: ويصبر شديد يعيد تكوين الحياة في إبداعه واضعاً نصب عينيه أنه في النهاية سيقدم إبداعه للآخرين كي يسعدهم ويؤثر فيهم: وكلما كان تجاوبهم أكبر مع هذا الإبداع كلما كانت سعادته أكبر.

المسرح هو جزء هام من أدوات الإبداع الإنساني، وما ينطبق على الوردة الذهبية التي صنعها جامع القمامة في قصة بوستوفسكي ينطبق على كاتب المسرح: فمن الخطأ أن يقف كاتب ويعلن أنه سوف يكتب مسرحية حزينة أو كوميدية أو قومية... إلخ: بل يجب أن يتأمل الحياة حوله طويلاً وبحدة ووعي، ولا أعني الحياة ككل، بل كل جزء من الحياة على حدة: وفي هذا التأمل الذي يعني فيما يعنيه معايشة الحياة قد تمر فترة طويلة على الكاتب

وتخزين كل ذلك في عقله وقلبه ووعيه؛ وعندما اكتمل المخزون في داخله من هذا كله جاءت لحظة ولادة المسرحية سهلة.

هذه الحالة عايشها وتحدث عنها أكبر كتاب المسرح الأوروبي، وكيمثال نذكر الكاتب الأمريكي (تنيسي وليمز) الذي تحدث عن دور تأمل الحياة في أعماله المسرحية قائلاً: "لقد بقيت لسنوات أعتقد أنني أكتب مسرحيات ناجحة؛ ولكنني اكتشفت بأنها كانت فاشلة لأنني كتبتها في المكان المترف الذي ولدت وعشت فيه في سينت لويس؛ وذات يوم سرت مسافة كافية نحو الغرب حيث يعيش أناس في أبنية متراصة بشكل بشع ومصبوغة بلون الدم الجاف والخردل فعشت بينهم، عملت معهم وسمعت حكاياتهم وعاشت أوجاعهم، وكنت دائماً أعود إلى سينت لويس لأكتب مسرحية عنهم فأفضل، وهذا كان يزعجني لأنني أمنت بأنني فقدت قدرتي على كتابة المسرح؛ وذات يوم بعد عامين في شقتي التي تسرح فيها الجرذان غرباً وجددتني أمسك بالريشة وأكتب فجأة ودفعة واحدة مسرحية (رغبة تحت الصفصاف) التي لا أعرف لماذا هجم النقاد على مديحها والإطراب بها (5)، ولا تعليق لدينا على ما قاله وليمز سوى ما ذكرناه عن ضرورة المعيشة الكافية للحياة وتأملها كضمانة لولادة سهلة لمسرحية تكون مسرحية الحياة.

لا... للوعظ المباشر

من المؤكد أن الكاتب المسرحي عندما يكتب مسرحيته يكتبها وهو يضع أمام عينيه هدفاً ما وفكرة معينة يريد إيصالها للمتفرج؛ وأي مسرحية لا يكون لها هدف واضح لا يمكن أن تكون مسرحية؛ وهو المأزق الذي وقعت فيه التجريبية المسرحية العربية؛ فالكاتب يكتب بدون هدف؛ وبالتالي لا يكون المتفرج إلا أمام حركات غير مفهومة.

مقولة الهدف الذي تسعى إليه المسرحية لم تغب عن المسرح منذ اسخيلوس وحتى اليوم؛ فهدف المسرح اليوناني القديم كان التطهير؛ والمسرح الأوروبي الحديث طور مفهوم التطوير وهو يتناول قضايا سياسية أو اجتماعية أو حتى دينية؛ والمسرح العربي بدوره كرس نفسه منذ خمسينات القرن الماضي ليكون فاعلاً في الحياتين الاجتماعية والسياسية؛ لكن الإشكالية التي وقع فيها المسرح العربي؛ وقبله المسرح الغربي أنه في سبيل إبراز الهدف الذي تسعى إليه المسرحية اتجه إلى الوعظ المباشر؛ والوعظ المباشر كما ثبت عبر التجارب المسرحية هو أكبر مخرب لطريق وصول المسرحية إلى عقل وقلب المتفرج؛ وهو ما انتبه إليه نقاد المسرح الغربيون؛ فلم تسلم منهم مسرحيات بريخت مثلاً لوعظها المباشر؛ فيصفها ج. ل.

ستيان ب" المعلم ثقيل الظل " قائلاً:
 " حينما ينتقل الوعظ إلى المسرح
 فإن المسرحية تخامر بالوقوع في براثن
 الإقناع الزائد المتطرف في عاطفيته، أو
 المبالغة المفرطة الساحرة في الموضوع،
 فالهجوم الصادر عن الصلاح الأخلاقي
 يخرج الشخصيات في طفحات من
 الأسود والأبيض العاريين ويقذف
 بالمتفرجين إلى أن يتحولوا مرضى
 اعتباطيين" (6)

هل هذه المقولة تعني أن المسرح
 يجب أن يكون بدون هدف لتنتفي
 صفة الوعظ عنه ؟

بالتأكيد يأتي الجواب بالنفي
 لأن الكاتب المسرحي الجيد هو واعظ
 وموجه في أعماقه، ولكن ثمة فرق
 كبير بين الوعظ المباشر الذي يشعر
 المتفرج أنه جاهل قد جاء ليتعلم،
 وبين إيصال الهدف عبر الشخصيات
 وتصرفاتها كما تحدث في الحياة

ليخرج المتفرج وهو يفكر بالهدف الذي
 أرادت المسرحية إيصاله، وبهذا الشكل
 يكون المسرح تثقيفياً، وهو ما انتبه إليه
 بريخت في أعماله المسرحية الأخيرة
 معلناً بأن المسرح يجب أن يكون مسلياً،
 وكلما كان المسرح مسلياً يكون جيداً،
 وقد كتب بريخت أعماله الأخيرة
 متجنباً قدر الإمكان الوعظ المباشر،
 بل أعلن هجومه الصريح على مفهوم
 التطهير في المسرح القديم لأنه مسرح
 مليء بالوعظ المباشر.

يكتب الناقد والمسرحي الإيطالي

فيتوريني عن إشكالية الوعظ المباشر
 في المسرح قائلاً: " من الخطأ القاتل
 أن تقول المسرحية بشكل مباشر
 للمتفرجين: أحبوا وطنكم، فهذا يعني
 أن المتفرجين لا يحبون وطنهم والمسرحي
 والممثلون جاؤوا ليعلموهم حب الوطن
 وهو ما سيرفضه المتفرجون: بل يجب أن
 يقوم الأشخاص الممثلون بأفعال تجعل
 المتفرج يتساءل إن كان يحب وطنه أم لا،
 وما هي درجة حبه لوطنه، وهل يصنف
 نفسه بين الأشخاص الذين يشاهدهم
 أمامه على المسرح يتصرفون تصرفات
 منافية لحب الوطن أم من الأشخاص
 الذين يناقضونهم ويحبون وطنهم..
 بعبارة أخرى يجب أن يتم الوعظ عبر
 إثارة الأسئلة في عقل وقلب المتفرج لا
 بتعليمه كأنه تلميذ في صف مدرسي

(7)

التقمص العاطفي

مسرح الحياة يعني أن يجد المتفرج
 نفسه في المسرحية التي يراها: بمعنى
 آخر أن يجد نفسه بين الممثلين على
 خشبة المسرح: أن يجد بيئته وعواطفه
 ومعاناته وسوية تفكيره: وعندما
 تنعدم مقولة التقمص العاطفي في
 المسرحية تكون فاشلة حتماً ولا علاقة
 لها بالحياة، وهذا الانعدام للتقمص
 العاطفي هو أحد الأسباب الهامة في
 أزمة المسرح العربي: فالكتاب غالباً
 يكتبون وهم يفترضون أنهم يكتبون
 لجمهور عالى الثقافة، مرفه، خالي من

مسرحية من الحياة والحياة، وتكون كذلك يجب أن يجمع الكاتب جزئياتها من الحياة عبر المعاناة والمعاشية والتأمل، ولا يتم ذلك إلا عندما يكون الكاتب وفيًا لبيئته عالمًا بالناس الذين يعايشهم، هدفه الأخير هو أن يقدم لهم مسرحية تسعدهم: ولا يهم متى سيقدم لهم هذه المسرحية، ولكنه بالتأكيد سيقدمها لهم ذات يوم.

المصادر

- 1- ج.ل. ستیان - الملهة السوداء - ترجمة منير صلاحی ألا صبحی - وزارة الثقافة - دمشق - 1976.
- 2- جورج ميلتون - التمرد في المسرح - دار الثقافة - تونس - 1970
- 3- ج.ل. ستیان - مصدر سبق ذكره
- 4- ويليام ارتو - المسرحية في الأداء - ترجمة وائل عثمان - دار التنوير - بيروت - 1990
- 5- آرمن شو - مسرحنا في التسعينات - ترجمة محمد سيف وعلي محمود - دار التقدم - بيروت - 1997
- 6- نفس المصدر.
- 7- فضل الأمين - مسرح فيتوريني (ترجمة) - مجلة الرؤية - ابريل 1980 - بيروت

الهموم، لا يعاني، يُخاطب على أساس انه جمهور المستقبل لا الحاضر... وقليلًا قليلًا ابتعد الجمهور العربي عن المسرح لأنه لم يجد ارتباطًا عاطفيًا مع هذا المسرح: اللهم ما عدا المسرح التجاري الذي بدون أن يقصد نجاح في تحقيق التقمص العاطفي بينه وبين الجمهور.

ولكي لا نطيل في شرح هذا الجانب الذي تحدث عنه العديد من كتاب المسرح ونقاده نكتفي بأمثلة من واقع مسرحنا العربي المعاصر عندما يكتب كاتب عربي مسرحية تدور أحداثها في فرنسا مثلاً، ثم يأتي المتفرج ليشاهد ممثلين يحملون أسماء فرنسية مثل: بيير و"مارلين" وما شابه وحيث الأحداث تدور في شارع الشانزليزيه!! هذه المسرحية حتى لو كانت اسقاطاتها حول الواقع العربي لن تنجح في الوصول للمتفرج لأنها تتحدث عن عالم لا يهم المتفرج ولا يجد نفسه فيه لهذا نصحت كاتبها الشاب عندما عرضها علي أن يغير أسماء الأشخاص بأسماء عربية، وأن يختار مدينة عربية تجري فيها الأحداث وضمن مفاهيمنا وتقاليدينا وثقافتنا والأهم.. حياتنا.

وبعد

خلاصة ما أردت قوله هو أن المسرحية قبل أن تتقيد بأنماط وتصنيفات وقواعد يجب أن تكون

شعر

يا فخر يعرب

شعر: د. مخلص أحمد الجدة *

مهداة إلى روح شاعر الكويت وفقيلها الأديب يعقوب عبد العزيز الرشيد

غاب السفيرو غاب الشعر والكلم

يا فخر يعرب حارت أفهم كثر

ARCHIVE

أنت الذي يكتب التاريخ حكمته

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

يا ابن الكويت لأنت الشاهق الهرم

فقد الأحبة عنوان الحياة لنا

عن فقد يعقوب قد سارت ركائبنا

يعقوب كن مطمئن النفس منبهاً

غاب المداد وغاب الحرف والقلم

تروي البطولات عمّن زانه حلم

سفرأ بحبر الابى بالتبرير تسلم

بِالْعِزِّ تَسْمُو بِكَ الْأَخْلَاقُ وَالشَّيْمُ

فِي الْأَحْبَةِ رُوحُ الْمَجْدِ تَنْسَجُمُ

بِالدَّمْعِ تَرْوِي وَبِالْأَحْزَانِ تَلْتَنَمُ

فَالْمَوْتُ صَبِيحٌ وَلَيْلُ الْعُمْرِ يُخْتَتَمُ

* الرئيس المؤسس لجامعة الحضارة الإسلامية المفتوحة



شعر

قُبْرَاتُ الْأَوَانِ

شعر: محمد جلال قضيّماتي
(سورية)

لغة الطُرف

استباحث أحرف الضميت
فصبت

من أبيريق النُدى
خمير الوصال
ARCHIVE
<http://ArchiveBeta.Sakhrit.com>

ثم ألفت بكؤوس الوقت

تسترجع ما كان

وتستنني من الذكرى

متاهات السؤال

قيّد نرفين

وهت ذكراً الجرح

فأوهت بيلسان الحان

وارتدت

إلى قارعة العمر

تُمنّي ما تبقى من ليا ليها

فتقدمي

لحنها المكبوت في الريح

كأن كانت... فدالت

قبل أن ينسكب الليل مداداً

من يراع الروح يروي

لحفيف الروح

ما خبأه العمر

بأصال الزوال

فاستفاقت

قُبُرَاتُ الظنِّ تشكو

لتراب الرّيب

أحكام المأل

عاجليني

يا ثلوج القفيظ..

فالنار على شباك أيامي

إذا ماعّت

فذا إيذان

أن يندى العزيف

واسأليني

يا صحارى القر

ماذا يحضن الرمل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذا ما انحبسَ الغيثُ

بشريانِ العزيفِ ؟

أيُّ زرعٍ يُنبِتُ الوطفاءُ

فتسقي عينهُ الوطفاءُ

آثارُ انطفاءِ

كان بالخضرة يزهو

حين قادته سواقيه

إلى الوعد المخيفِ ؟

فتسوى في عالم الحرمانِ

ما يدري بماذا

غاله الوقتُ

وعادته الأمانى

فرائت أركانَ رؤياهُ

على جُرفِ انتهيارِ

عاجلِ النورِ

بما يرسم في العين الكفيفُ

ثم ماذا ..

صاحبَ الوقتِ أو يقاتي-

فأخى

بين أركانِ ابتدائي

وانتهائي

برهنةً فيها استعاد الأمس



في شَرْحِ حياتي
ومماتي
غير أن الآن والآن
تهدى فيهما العمر
فمالا

عن مصيف العمر طيفين
إذا ما سألا أيقونة الصمت
لماذا.. لم نكن إلا كما نحن
شعاعاً

قبل أن لاح على الأفق
تواري

خَافَ آصال الزمان
يَنزِفُ الروح
ARCHIVE
<http://ArabicWeb.com>
على العمر الذي ما كان

إلا حينما كان
فأذرت بأمانيه
مسافات من الآن
ولم يأن الأوان
بعدها أوغل في الرمل
فأبكت
فرح الباكي
مأسى الأرجوان

شعر

يوميات ابن عطاء الإسكندري

شعر: محيي الدين خريف
(تونس)

الأحد:

أحد ويستحيل الحرف مرّة أراك فيه واحداً
فأدخل الحدائق الخضراء
وأبصر النور مدى على مدى
يغرقني البحر وأين مني البحر
وما أراه غير ما ترى

ARCHIVE

الإثنين: <http://Archivebeta.Sakhril.com>

يطوف بي حتي أغيب عني
وأنشني لا راجعا رجعة مطمئن
ولا أنا في الناهبين زادي المجهول
فأه لو كنت الذي أعرف ما أقول
لما قرعت سني

الثلاثاء:

يوم له وذاك شأنني معه
يسمعني وليتني أسمع
وعالمي بالحب ما أروع
معي إذا غبت وإن حضرت أشكوني له
وأسأل المسافرين هل رأيتم ظله

الأربعاء:

أشقى أنا وأشرب الخمر من الدنان
أيام عندهم تلقاني
أسهر حتى يطرد الصباح نجمه
وشيخنا المرسي لا يفتأ يرعى حلمه
تظلنا البيارق
ونحن في حضرته بيادق

الخميس:

أصحو ولو نمت لكان خيراً لي
وما الذي أريده من ليل هذا العالم الأسيان
جبلت عن حب الحياة من زمان
لكن حراس الحياة أغلقوا الأبواب
ولا أراني بعدما أزال من أيامها
أجراً ولا ثواب

الجمعة:

الكأس منزعجة
حتى الحمام والقصور مشرعة
وسامري يقظان
ملأني بالشوق والشوق لهيب دونه النيران
أورق أيا سحاب بالمطر
فالعشق داء المغرمين بالسفر
يا بحر عد بي كي أراك بحري
فإنني ما عدت أدري سنتي من شهري

السبت

وأذكره كطيف مر بي ومضى
ونسق وردة في القلب
وأعطاني الربيع هدية وأمدني بالعشب
وأشرق نوره بين الجوانح ليلته سكنا
أمد الخيط من عيني إلى صدري وثم دنا
فأورادي غناء الليل يغمرنني
ولي في الحب ما يربو عن الفطن

شعر

لا أحلام يا جدي ... ولا وقت

شعر: محمود سليمان
(مصر)

قال الصغير لجده



ARCHIVE
والقناديل المضاءة
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

فوق تل الكرم

والأشياء يا جدي

ونافذتي

فقال الجد يا ولدي

إذا غامرت في شرف مروم

فلا تقنع بمادون النجوم

فطعم الموت في أمرٍ حقيرٍ

كطعم الموت في أمرٍ عظيم (١)

ترى طعمَ نلِّ الكرم

للأشياء يا جدي

لنا هذتي ومكتبتي

ترى تمضي بنا الأيام

من حربٍ إلى حربٍ

ومن وطنٍ إلى لا شيء



هنا سينام بعض الوقت

أصحابي

ولا أحلام يا جدي

ولا وقت

(٢) (الغوردل) هنا يبقى

هامسا بالليل

منكسرا كمحمومٍ

يباغت ضوء مصباح
وفي كلتا اليدين الحرب

* * *

* * *

خذ التاريخ يا جدي
فقد يطا الكروم
الجند

قد ينتابني فزع

ويرسمني الطريق

كوردية محمومة
ARCHIVE
http://ArabicBooksSakhrat.com
وكخيمة البدوي

لا الأوطان يملكها
ولا الأرض

* * *

* * *

كل ما حولي ثنار
الأرض.....
والبنات الجميلة

والطريق السهل
كلما أوجلت نحو الباب
أو أمسكت ذاكرتي
يطل الوعل
أو تبكى القناديل المضاءة
فوق تل الكرم

* * *

* * *

بيروت يا بلدي البعيدة
يا عناويني الصغيرة...

هي كتاب الدرس
ARCHIVE
لازلت أتبع كل قافلة
<http://ArchiveBeta.Sakhrit.com>

أشكّل ملح ذاكرتي
لأترك خلف هذي الحرب
عنواني

البيتان من شعر المتنبي (١)
الغورُ دل ، هو التسمية المحلية لشجر الغار في
لبنان (٢)

قصّة

كلمة السرّ

بقلم: محمد مكي صافي
(الكويت)

شعور ما دفعني لأن أقصد الحي الذي هجرته من زمن
رغماً عني... لعله حنين، أو رغبة في استجلاء الصورة بعد
ما كان، أو الهمس له بأشياء تؤرقني ولا يفهمها أحد غيره..
فمضيت نحوه، رغم المطر والبرد وسائقين لا تكفّان عن الشكوى،
مفعماً بذكرى عذبة ندية، أسأله: (كيف حالك؟).. متأملاً أن
يجيب: (على عهدك بي!)..

ما زلت أحفظ دروبه كلها، من بدايتها على يمين (خط
الحديد) إلى نهايتها عند الفراغ الذي كان ملعباً غير شرعي
للأولاد.. وأحفظ زواياه أيضاً ومنعطفاته وما ينطوي في
ثناياها، وما يسور خلفها.. لا بل أحفظ كلمة السر التي فتحت
لي - قبل - أبوابها، مثلما أحفظ دقائق مبانيه بارتفاعاتها
المتواضعة وأشكالها التي لم يهتم الساكنون لتناسقها.. إلا ذلك
المبنى هناك عند الزاوية، حيث تعشّقت مع بعضها الأحجار
العتيقة، عند الأركان وفوق قوس البوابة الواسعة، فقد كان له

شأنه مختلفاً.. ولنافذته - بعدُ - في الطابق الثالث إلى اليسار، ذاكراً لا تمحي، ويوحها، متى نطقت، ومتى شع منها نورها، وتراعى من بداخلها، واحداً إثر آخر، ملحمة كاملة تعرّ على النسيان!..

جعلوا في الجهة المقابلة، وعلى شارعين، مقهى.. ورأت مصلحة المالك - على ما يبدو - أن أحداً لن يسوءه لو توسع به صيفاً إلى آخر الساحة الفراغ.. أين ذهب بالأولاد!؟.. لعلهم لم يقدوا من زبائنهم ينفضون (نرجيلة) قدمها لهم بالمجان!.. ألم تقم ها هنا مكتبة!؟.. هل هجرت الحي هي أيضاً!؟.. لعل العجوز صاحبها لم يمّت بعدها!؟.. وأخلط الكتب العvisية على الترتيب!؟.. هل بقي من الساحة ما يكفي لتلافها!..

دائماً يقيمون مقاهيهم عند تقاطع شارعين، ليتسلى الزبائن بازدهام الحركة ربما، مع أنني أفضل السكنينة، والرحمة ترعجني، وتشوش علي لحظة التأمل التي أقتنصها من بين مشاغلي.. حسن أنهم، في هذه الساعة المتأخرة، لا يزدحمون، وكل من يدلف الآن لا يهدف لأن يتفرج أو يستدفق فحسب، سيكون له- مثلي - هدف آخر ولا شك يجالس صديقاً يفرض عليه بهومته، أو يجالس ذكرى، يعترضها عبرة، أو يسألها لماذا!؟..

لو اشتعلت النافذة - أيها - بالتور الباهر: لتدب الساعة تمام العاشرة والرّبع مساءً.. أحد ما يفعل ذلك بالعادة، ويسدل ستائرهما فوراً أن يدخلوا.. يخلفون وراءهم برد الليل ورذاذ المطر المتعلق على أكتافهم ويدخلون.. يتغاضون عن شحوب غريب اتّكأ خفية على سارية مصباح لا يقل شحوباً عنه، ثم يرتقون السلم الحجري على مهل وفي حذر ويطرقون، نفس باب الطابق الثالث على الدوام، الشقة التي على اليسار.. لن يفتح لهم أحد!.. الباب لا يفتح دون (تحية).. حتى إذا خلعوا قبعاتهم، واتخذوا أماكنهم (نفسها حول الطاولة المفروشة بالأوراق)، واكتمل العدد، ودارت أقداح الشاي تدفئهم، راحوا يقرؤون ويناقشون، تاركين لحرارة المعنى أن تجرهم إلى ما لم يكونوا يحتسبون، ثم ينشرون رصيد الأسبوع المنصرم، فيتداعى أمامهم رضاً أو بفتور، وغبة ومساءلات، بينما النفوس المتقدة، تزيدها حماسة الشباب

اتقاداً، تؤججهم وتقذف بهم إلى أفق ما بعده أفق!.. إلى أن تلتقفهم حكمة الكبار فتلجم الاندفاع بتوصية حازمة (ما هكذا تُورد الإبل!)..

ما عادوا اليوم يتقابلون، أحد ما - أو لعله حدث- أقنعهم بعقم المحاولة!.. آخر مرة قابلت فيها (رفيق صبا) نظر إلي من طرف خفي ثم تجاوزني في سيارة صغيرة لا تناسب حجمه!.. ياله من أمر مؤسف وغريب!.. كيف لم ينتبه لهذا؟!.. التناسق مسألة صعبة التحقيق ولا شك، والتوازن أيضاً (يسمونه إمساك العصا من المنتصف!) أمر متعذر.. لكنه، إن فاته واحد منهما، فسيضطر لأن يقبض على المقود بعنف!.. إن لم يفعل فسينزلق، وإلى هاوية أيضاً، أو سيسلبه أحد مقوده!.. كارثة!.. أن تفقد في لحظة كل ما جمعت، وتنتظر، فتري يديك فارغتين : أكبر كارثة!.. لكنه حريص على ما يبدو، حتى لو سها عن التناسق، أو فاته التوازن، فهذا هو يقبض على المقود بإصرار، بينما صغاره - الذين لم أحص لهم عدداً - في الخلف يتصاحبون، وإلى يمينه تربعت امرأة ذات دلّ وجمال، يرنو نحوها في زهو، شأن من حظي - أخيراً - بلوحة نادرة!..

لم أتزوج أنا.. إلى الآن على الأقل. فاقنتني المرحلة التي تلجّ علي بهذا، وصار سيان أن أفعلها اليوم أو بعد اليوم، كما أنني - إلى الآن على الأقل - لم أقتنع أن الانجاب يمكن أن يكون إنجازاً بذاته، مع أنني أحب الأطفال، إخوتي الذين يتشوقون باستمرار لرؤيتي يشهدون بذلك، لكنهم قيد، لو تملكني إزاءهم - إخوتي- شعور الأب لعاقنتني الخشية عليهم، ولعطلت خطوتي التالية، ستفكر طويلاً قبلما تُقدم لو كان عندك أولاد، ولن تنتظرك الخطوة التالية.. إلا أنني - بالتأكيد - سأفعلها، ودون حساب شديد هذه المرة.. لقد مضى زمن الخشية، أذهبتها الإلفة ووعد الوجوه الفتية!.. ومن يدري؟!.. فربما تطور الحال فاقتنيت مع الزوجة سيارة، ستكون أكبر من تلك، لتناسب حجمي وتتسع لما أحمل!.. لن أنظر إلى أحد من طرف خفي حينها!..

سأنتقل بين الأحياء التي أعرفها (ربما نفس هذا المكان)، وتلك التي لا أعرفها حاملاً ما يحلو لي مهما كان وزنه (لا يهم، معي سيارة).. سأحمل نفس ما كنت أحمله أيامها، وأشياء جديدة أيضاً.. لا بد من الجديد.. وستكون المهمة أسهل،

سأدخل أي مكان أريده ومباشرة ، ولن أحتاج لاستئذان طويل، ولا لكلمة سر كي
تنتفتح الأبواب أمامي، لقد صرت معروفاً فما الحاجة لكلمة سر. ولكن مهلاً.. هذا
الوثوق المطلق لا يكون!.. من يدري!؟.. ربما، مع طول البعد، بدت هيئتي غريبة!..
ألا بد من كلمة سر إذا؟!..

أياً ما كان فإنني سأعود.. لم يتغير شيء ذو بال يمنعني من ذلك.. ما تغير
ليس جوهرياً.. ربما القشرة غدت أكثر بريقاً فحسب، وبقي ما كان، كما كان، وبقي
الترقب والتململ أيضاً كما كان، وبقيت الحاجة كما هي، يلفون من حولها ولا
يلبونها!.. يلزم كشف القشرة، وعندما يظهر (الورم) سيتطلعون نحوي وسألبي، لا
أقوى على النكوص، بالطب الذي قدمته بالأمس، سأستبعد التدخل الجراحي،
أوبوصفات جديدة لا مشكلة، فقط سأختار مفرداتها من جعبة الدهر، وهل يُعقل
أن الدهر يفنى!؟..

هذا هو الفرجان الثاني، هل برم (النادل) مني!؟.. سيعلن إقفال المقهى!؟.. هي
هذه المرة ابتسم لي كأنه يعرفني، قال: (شرفت أستاذاً).. سررت بحرارة محيآه، هكذا
أحبهم، سماحة وبشر وطلاقة وجه.. حتى ولو لم (يُكرموا) فلا يجب أن تغضب
ابتسامتهم.. فمن يدري!؟.. لعل واحداً ممن يخدمونه اليوم يخدمهم في الغدا!..
يناديهم، فيلبون مبتسمين، فتقلب ابتسامتهم (كلمة سر) تفتح لهم أبواباً كانت
أمامهم - قبل - مقفلة!؟.. إن كرسيًا - مثل هذا تماماً، ولا يتميز عنه في شيء -
له في ذاكرة (النادل) ولا شك قصص لا تُنسى!..

(يوماً ما جلس ها هنا - يا أستاذ - رجل!.. صامتاً، شاردًا، لا يلتفت إلى شيء
مما حوله، ولا يهتم بما يحدثونه من جلبة ولا يجيب من يمر دون (تحية).. لأنه
قد انطلق بعيداً عنهم، بأشياءه الملقطة، قال إنها يمكن أن تحيي آملاً كان - إلى
أمس - يأساً، أو تنفخ في الموات حياة ذات معنى مختلف: بلا أوبئة، ولا بثور خلفها
الإهمال وتناقلها الاعتياد!.. ربما كان طبيباً، لا أدري، لكنني رأيته يمضي، من هذا
الكرسي.. هل وصل إلى غاية المرتقى؟.. لم يره أحد بعدها!.. لو أخفق، لعاد يطلب
فنجان قهوة، يبني به ما هذه الإعياء، ولبدأ من جديد، ولجلب معه قوارير عطره،

يرشها كمعادته وينعش بها من كاد - بعده - يغفو، بفعل الخدر ورائحة التبغ)..
لكنه ما عاد)..

لن يحيط (النادل) بكل شيء.. في البداية هزوا له رؤوسهم غير مقتنعين، فتحوا أعيناً أثقلتها رائحة التبغ مستغربين. هكذا هم على الدوام، وهكذا هي بداياتهم، متشككون، صبرهم قليل، يصرون عليه أن يصل - وبضربة من عصا موسى - إلى المرفأ المنتظر (لو أدرك أبعد يكون أحسن).. فمتى وصل اتبعوه.. كأن الحياة رواية تنتهي على الدوام نهاية سعيدة من التي يشتهون.. ما أهون الوصول إذا.. وما أجملها من حياة، لولا أنها ليست رواية..

ربما كانت كذلك، لكن (أبطالها) مختلفون، وحركتهم داخل سياق الحياة غيرها داخل سياق (النص)، وليست تأتي وفق هوى الراوي. يلزمك الكثير من الذكاء والدقة حتى تتحكم في حركة (الأبطال) هنا، التنسيق فيما بينهم - كي لا تتخالف خطواتهم - ليس سهلاً على الإطلاق..

عليك - في البداية - أن تتركهم (يتحركون) بقدر ما تسمح لهم (مواهبهم)، ثم تولف بين (أدوارهم) لتحصل على (الزخم) الذي يدفع بالمركب إلى حيث تريد.. هذه هي مهمة (الركان) على الدوام.. أولاً، ففي لحظة خاطفة، يضيع الاتجاه، والركب يغرق، وكذلك الراكبون، ويغنون - يالللخسارة الفادحة - في عداد المفقودين، أو يخرجون - في أهون النهايات - بعيداً عن سياق (النص)، ناشذين يغرون (النظارة) بالتثاؤب (وربما أكثر من ذلك)، إلى أن يقودوك - أنت نفسك - إلى حيث أعدوا لك مضجعك الأخير: رواية فاشلة، متشاكسة، لا يقرأها أحدا.. (لهذا لم يعد الرجل الذي انتظرتة (النادل) مع جلسائه)..

إنه الفئجان الثالث.. يبدو أنني تأخرت.. توجه (النادل) من جديد أشعربي بذلك، وبأنني لا بد أن أغادر.. لا أحب أن يملني علي أحد متى أفعل.. كنت أفضل لو أبقى مستقراً عندي لوقت أطول، فللمكان مذاق محبب، وللتداعيات مردود لا يُفوت.. لكنه - على ما يبدو - برم بي، سيما وأنني غدت الوحيد.. ابتسامته - التي أخفت سرّاً - كشفتها بقدمه نحوي.. حسناً، سأذهب، فقط تلزمني دقيقة واحدة

تهب نفسي لذة الاستمتاع بالرشفة الأخيرة.. مهتم أنا بهذه الرشفة، إنها تخلق الانطباع الذي يعمّر طويلاً، ويصاحب لمسافة بعيدة، حتى بعد أن تغادر، بل، بل إنها هي التي تمنح (العرض) كله تقييمه بعد أن يُسدل الستار..

لن أضطر النادل لأن تغيض ابتسامته، أو يحمرّ وجهه، أو يتلعثم وهو يتقدم نحوي ويحاول أن يوحى إليّ بما أتوقع.. (لقد قرأت لك!).. سهم الشرق يأتي من الغرب!.. عجيبة، يقرأ!؟ (فهمت عنك أشياء.. وأشياء - اعذرني - لم أفهمها.. العيب مني بالتأكيد.. لكنّ اطمئن فأنا - الآن - فهمت!)..

لا تقدر الكواكب أن تغادر أفلاكها، قد تتوارى لانهاء دورتها الطبيعية، أو لما هو أقوى من طبيعتها أحياناً، لكنها لا تغادر أفلاكها.. وسيبقى الصباح يتنفس.. ويتابع البحر مسيرة المد والجزر!.. الذي يتوقعون غير هذا واهمون، أو - على الأقل - خدعتهم نشرة الأرصاد الجوية!.. أنت نفسك حسبت أن الوليد قد غفا!؟.. كما ترى، سيخشن صوته أيضاً!..

لماذا لا أغادر!؟.. لقد بلغت الرشفة التي ادّعت أنني مهتم بها، ووقعت من الحي على الإجابة التي احتجت إليها، وأحس أنني الآن أحسن حالاً بكثير.. عليّ إذاً أن ألحق بالآخرين (لا ضير على (النادل) لو فارقته فقد حفظ كلمة السر).. سيتلقفونني بنفس الشوق هناك، وكما يفعل إخوتي كلما غبت عنهم، يتعلقون برقبتي، أو يمتطون صهوتي ويتصايحون: (هل أتيت لنا بشيء!؟).. وسأفرش لهم الورد الذي يحيي أملاً، ويهب للموات حياة بمذاق مختلف.. لن أضنّ عليهم بشيء، وسألقنهم كيف يستثمرونه، وأنتظر الزمن حتى يكمل دورته فيأتي بالريح المواتية التي تذهب بالصقيع والدود الفاتك، وتهب البذرة دفئها وتحمل إليها غبار (الطلع).. وعندها سأتزوج!..

(مهم أن تكون إلى جانبهم حين يعسر عليهم أمر.. مهم أن تهدّمهم بالبوصله عند كل منعطف.. مهم أن يجدوا لديك كل ما يحتاجون.. فليس لهم أحد غيرك.. لكنّ الأهم أن تتذكر - وأنت في طريقك إليهم - (كلمة السر)!.. ليفتحوا لك، دون أن تضطرّ للانتظار طويلاً، أو للعودة من حيث أتيت!)..

قصّة

كوّة من رحم الغيب

بقلم: شمس علي
(المملكة العربية السعودية)

ليس كبقية الصغار .. ٩١١

لا يقرب لجهه كالأخرين، يكتفي فقط بتلميعها، يربت عليها كما يفعل أحدهم بقطه المدلل ثم يدسها في العلية بين أكداش الخيش و ضناديق الفاكهة الفارغة قبل أن ينحدر للزقاق ، كجندي أعزل، متخيم بانكسار حذر تتوسل عيناه الصغار مشاركتهم لعبهم بقية النهار ..

عندما يؤوب إليها مساءً . يسرف في تلميعها ، يودعها نظرات متلهفة قبل أن تبتلعها لجة النوم

عيون الرفاق عيرته كثيراً، أدانتته الوشوشات ، في نهاية المطاف ضاقت به الصدور، ضنوا عليه مشاركتهم اللعب بألعابهم ..

في طريق عودَةٍ كسيراً عثَرَبها ..

لعبَةٌ جديدةٌ بدا أنْ مُسَقَطَها طفلٌ مدللٌ ،طارَ بها فرحاً ، جافاهُ النومُ ليلةَ
ذاك ، زَفَ خبرَها للرفاقِ صباحاً ، شاركوهُ فرحةً مغموسةً بدهشةٍ ، فظاً كان معها
، أهدَرها معهم لعباً ، قسا عليها كثيراً ، تركَ الأيدي العابثةُ تتداولُها بامتهانٍ ،
عندما بدأ المساءُ يحيكُ شرنقَتَه ، داسها بغلٌ منتشياً وهو يُزهقُ الرمقَ الأخيرَ
لها وسطَ أشعةِ الذهولِ المتطايرةِ من عيونِ الصغارِ حتى بعدما ابتلعهُ منعطفُ
الطريقِ ..!!



قصة

وجه مألوف

بقلم: ليلى الرملي
(مصر)

بينما كانت الطائرة تدور دورتها الأخيرة استعداداً للهبوط، ألقت نظرة تعارف عبر النافذة المجاورة لمقعدها، وهي تناجي شخصاً ما (ها أنا ذا وحدي أحقق حلمنا الذي نسجنا خيوطه معاً، ترى أين أنت الآن؟)، تنهدت مختصة ابتسامة فضحت شعورها بالمرارة، ودست في حقيبته يدها كتاباً رافقها رحلتها.

فور أن وطأت قدمها أرض المطار، انتابها مشاعر طال افتقادها لها، أعلنت الطفولة المقهورة داخلها عن وجودها، فأضاءت وجهها ابتسامة، استقبلت بها كل من صادفت في طريقها إلى الخارج، حتى استوقفها سائق ليموزين يعرض عليها خدماته، كانت ترغب في السير والتجول، لكن.. الحقائق ثقيلة، لم تطل حيرتها، سلمتها له مع ورقة كتبت فيها عنوان الفندق الذي حجزت فيه، ووعدته باللاحاق به، تأملها للحظات متعجباً، ثم غادرها بعد أن قدم لها خريطة للمدينة.

انطلقت بخفة تدور حول أعمدة الإنارة التي يحمل تصميمها عبق التاريخ، يذكرها بصور قديمة لأعمدة إنارة في

منطقة وسط البلد في القاهرة، يثيرها جمال الغابات الممتدة على يسار الطريق، راحت تلوح بيدها لكل من مر بها سواء مترجلاً أو بسيارته، أسكرها اعتدال الطقس، سحرتها الطبيعة الخلابة، فخف وزنها، وحلقت تمتص رحيق الجمال من حولها.

بعد قليل.. ويدون سابق إنذار هطلت الأمطار وكأنها ترحب بقدميها، تسريت بين خصلات شعرها، وسالت على وجهها تداعبه، فراحت تغني لها بصوت خافت (يا مطرة رخي رخي على شعر بنت أختي)، تلك الكلمات التي لطالما شاركت رفيقات طفولتها الشدو بها تحت زخات المطر، وهي تتساءل كيف يستقبل أطفال باريس المطر، هل يغنون له مثل أطفال بلادها؟ هل تشيرهم خزائهم مثلهم؟

ازداد هطولها شدة وكأنها تكافئها على استقبالها الحميم لها، فالتصقت ملابسها بجسدها، وأصابها قشعريرة، عندئذ قررت أن تكمل استمتاعها بما تبقى من الطريق من خلال نافذة سيارة أجرة، عندما وصلت للفندق اكتشفت مدى طول المسافة بين المطار والفندق، فشكرت للأمطار هطولها.

تسلقت عيناها وأجهة الفندق تتأمل طرازه الكلاسيكي، وعندما دلفت إلى داخله استقبلها السائق الذي أوصل حقائقها بوجه غاضب محتجاً لتعطيلها له، داعبته معتذرة لتأخرها وأجزلت له العطاء، ثم صعدت لـحجرتها وأسعدها وجود نافذة بها تطل على حديقة الفندق.

وقفت خلفها تتأمل الحياة خارجها حتى توقف هطول المطر تماماً، ثم انطلقت إلى الطريق في رحلة تعرف على المدينة، تخلت عن وقارها فراحت تعانق الأشجار، تدور حولها في قفزات طفولية، تحمق في (مانيكانات) عرض الملابس في (الفاترينات)، تتماهى معهن مقلدة أوضاعهن وضحكاتهن تجلجل في المكان، تخطو خطوات للأمام ثم فجأة تستدير وتعطي ظهرها للطريق، مستمرة في السير وهي تشدو ببعض المقاطع من أغنيات الشيخ إمام دون خوف من رقيب أو مخبر، مسترشدة بالخريطة التي أعطاها إياها سائق الليموزين.

أخيراً.. وجدت نفسها في مواجهة نهر السين، الذي عرفته من قبل فقط كخط في خريطة، جلست على ضفته فوق بساط من الحشائش، تداعب أذنيها وسوسات أجنحة الفراشات، تجول عيناها فوق صفحته اللامعة، سابحة إلى ضفته

الأخرى، متجولة بين أرجاء متحف اللوفر، حلقة بين بساتين الفن، ثم تنتقل إلى سجن الباستيل، تكاد تسمع صرخات مساجينيه من رجال الثورة الفرنسية، لكن .. فجأة قطع رحلتها فوق الضفة الأخرى مرور شاب أمامها يحمل على كتفه حامل لوحات، تابعته عينها، وأته يثبت الحامل في مواجهة النهر، واضعاً فوقه لوحة خشبية، وفور احتضان أنامله الفرشاة، غمسها في (الآلوان) ثم غاب عن الدنيا .

تسللت إلى جواره مبهورة بلمساته الساحرة على سطح اللوحة، تشاركه ميلاد لوحته، مر الوقت دون أن يشعر به، وأخيراً وضع الفرشاة جانباً، ثم تراجع خطوات للخلف، متأملاً ما أبدعت أنامله وكأنه يقرأ لوحة أبدعها فنان آخر، فتخلت عن صمتها مهللة (برافو . برافو)، فزع الفنان لظهورها المفاجئ، فاعتذرت لأقتحامها عالمه الخاص، وتسابقت على لسانها عبارات الإطراء والإعجاب، وطال الحديث بينهما ثم انتهى بدعوته لها لزيارة مرسومه.

في المساء رقدت تقلب صفحات إحدى المجلات بذهن شارد، تفكر في قبولها دعوته ومدى صوابه، ثم تتساءل (لم لا؟، ألم أت إلى هنا بهدف استكشاف هذه الدنيا المختلفة والتعرف على أهلها؟) سحبت اللحظة وما بداخلها من قلق وخوف من المجهول إلى زمن بعيد، أمّلت عليها منه وجوه سرقت منها يوماً أحلامها، نهزت نفسها (ما هذا؟ هل حملت مع حقايب ما هربت منه؟ لا، يجب أن أنطلق وأعانق الدنيا من حولي، لن أغرق في الذكريات، لن أسلم روحي لأشباح الماضي).

هرولت صوب الحمام تستنجد بمائه البارد، ليخلصها من بقايا ذكريات مؤلمة، ويغسل همومها. وقفت أمام مرآة الحمام تتأمل وجهها، تجاهد من أجل مسح نظرة الحزن في عينيها، تحتضنه بكفيها، تهدده، ثم قفزت داخل (البانيو) وأسلمت نفسها لماء (الدش) البارد، مستمرة طويلاً تحت سيله، تراقب عيناها جريان المياه في اتجاه البالوعة، عليها تكتشف ذوبان همومها فيها، وتخلصها من أسرها.

توجهت بعد ذلك إلى مقعد بجوار النافذة، تحاول إعادة السكينة إلى روحها،

وقعت عيناها على الهاتف يرقد فوق منضدة صغيرة بجوار المقعد، التقطت سماعته وطلبت من موظف الاستقبال بالفندق إجراء مكالمة تليفونية مع القاهرة، اطمأنت فيها على أسرتها وطمأنتهم، غير أنها فجرت داخلها شحنة من الحنين والشجن، فلاذت بالفراش طلباً للنوم.

في الصباح وبعد أن ضاقت بمشاكسات ضوء النهار المتسرب من النافذة غادرت الفراش، فصافحت عيناها أوراق الشجرة الوارفة المظلة عليها من النافذة، تسربت داخلها نشوى الطبيعة وبهجتها، تفجرت فيها رغبة استكشاف هذا العالم الجديد، فتهيأت على عجل للحاق بموعدها مع الفنان الفرنسي.. وانطلقت.

استقبلها بترحاب له مذاق شرقي، فتخففت من شعورها بالخربة، تحركت بين لوحاته المثبتة على جدران المرسم، تطوف من خلالها في حوار الحنين وخان الخليلي، تمر من باب زويلة، ثم تتوقف أمام بيت القاضي، يطل عليها وجه صبية لوحته شمس الشرق الحارقة، يداعب أذنيها شدة المغني صاحب الصوت المتواضع، ونغمات عوده القديم الراقدة بين ذراعيه فوق أحد مقاعد مقهى في حي الحسين، تنحشها رائحة الشاي الأخضر المعطر بالنعناع، ويهرها دخان الشيشة المتصاعد من فم أحد المستمعين وتكوينه أشكالا سريالية غائمة.

ثم انتقلت إلى لوحات أخرى أخذتها إحداها إلى ضفاف النيل حيث تثير مشاعرها الأضواء المتألئة تتراقص فوق صفحته، بينما تتهادى على سطحه المصبوغ بلون طميه قوارب رشيقة ذات أشعة بيضاء، وتأملت في أخرى تأجج نيران الفحم تحت كيزان ذرة تقوم بشيها امرأة عجوز، ينعكس وهج النار على وجهها فتبدو بشرتها بلون طين الأرض، وترسم خطوط الزمان على خريطة للأرض الشرقي، بينما تتسمر أمامها طفلة يطل الجوع من عينيها، في انتظار نضج أحدها.

بينما كانت غارقة في جولتها بأرجاء القاهرة القديمة، وفد إلى المكان بعض أصدقاء الفنان والمعجبين بفنه، قدمها لهم، لاحظت اختلاف ملامحهم، وعندما التقت عيناها بوجه باسم شرقي الملامح بينهم، تملكها نحوه شعور بالألفة، فتعمدت الجلوس بجواره، ثم لاحظت اختلاسه النظر إلى وجهها، فبادرته بالسؤال:

- هل التقينا من قبل؟

أجابها بذهن شارد وعينين غارقتين في وجهها تتفحصانه:

- هل هذا هو شعورك أيضاً؟ ما اسمك بالكامل؟

فور أن ردت على سؤاله تهلل فرحاً قائلاً بالعربية:

- ومصرية، ومن سكان حي مصر القديمة، وخريجة آداب القاهرة.

ثم ذكر لها اسمه كاملاً، فتألأت الفرحة في عينيها صارخة:

- ياه.. أبعد كل هذه السنين نلتقي؟ وأين؟

تعانقا بقوة فعلت الدهشة وجوه الحاضرين، أمطر كل منهما الآخر بسيل من الأسئلة والاستفسارات، قضيا معظم الوقت في اجتراح الماضي بحلوه ومره، وعندما انفض الجمع رافقها إلى الفندق، وأمام المصعد ودعها على وعد بقاء في الصباح، لم تنتظر المصعد بعد انصرافه، رفضت خنق فرحتها بين جدران كابينة صغيرة بحجم المصعد، قفزت فوق درجات السلم كفرسة جامحة.

في غرفتها تمددت فوق الفراش تضيء وجهها ابتسامة حائلة، ترفرف روحها في دهاليز الماضي وجنابات مدينتها التي احتضنت طفولتها وصباها وشبابها، أطلت عليها وجوه اغتالت ابتسامتها، بعضها اختفى بالوقت، فكان أسعد حظاً ممن حولتهم قسوة انكسار الأحلام إلى تماثيل حجرية، ماتت الابتسامة على شفاهم، وخمدت طاقة أرواحهم، فبدوا كلما مرت بهم جثثاً محنطة.

أطبقت جفونها في محاولة لطمس معالم عالم هربت منه، قفزت أمامها صورة صديقها الأسمر الذي رافقها إلى الفندق، تبدد حزنها وعادت الابتسامة تضيء وجهها، دائماً كانت تراه مختلفاً عن الآخرين، لا يفقد تفاؤله، لا تقهره مصاعب الحياة، قادراً على العطاء، متخطياً حاجر الزمان والمكان، أطبقت جفونها على صورته واستسلمت لنوم عميق.

في الموعد لمحته يجلس في كافيتريا الفندق، يلوح على وجهه طيف ابتسامة، جاهدت تفتش في ذاكرتها عن ملامحه منذ ثلاثين عاماً، لكنها لم تفلح، فالزمن نحاس ماهر في تشكيل الصورة، لكن إزميله عجز أمام روحه، التي تعرفت عليها بسهولة، ظلت ابتسامته تضيء وجهه، وتشي عيناه بعشقه للحياة.

أقبل عليها تسبقه ابتسامته، احتوت راحته كفها، واحتضنت عيناه ملامحها
هائماً:

- كما أنت ، كيف أفلت من الزمن؟

ابتسمت مداعبة وهي تجلس أمامه:

- لكنك لم تتعرف علي بالأمس إلا بعد معرفة اسمي كاملاً.

فرد ضاحكاً:

- لم أتصور أن ألقاك هنا، كذبتُ عيني حتى تأكدت.

طال بينهما الحوار، حطما قيود الذكريات، سألها عن صديقه الذي كان زوجاً
لها يوماً ما:

- ألم تلتق به منذ انفصالكما؟

ردت بتوتر:

- وما الفائدة؟ لكل منا الآن حياته.

وفي محاولة منها لدفع الحوار إلى منطقة أخرى بادرته بالسؤال:

- أين صديقتك التي كانت بصحبتك بالأمس؟ لماذا لم تأت معك؟

طوقتها عيناه بنظرة حانية محجياً:

<http://Archivebeta.sakhal.com>

- لأن الماضي الذي شاركنا في نسجه ملكاً لنا نحن فقط، ليس من حق

الآخرين اقتحامه أو التلصص عليه.

ريبت على يده محرقة رأسها بالموافقة وهي تسأله:

- وما رأيك في مشاركتي تجربتي هنا؟

فرد بلهفة من كان ينتظر السؤال:

- تحت أمرك، أنا في إجازة، هيا بنا نبداً

تعانقت الأكف.. وانطلقا.

قصّة

رحلة طيران

بقلم: دوريس ليسنج *

ترجمة: حسين عيد

كان برج الحمام فوق رأس الرجل العجوز رفأً طويلاً ذا أسلاك على شكل شبكة، منتصباً على ركائز فوق سطح الأرض، وممتلئاً بحمام أنيق متبختر، تكسرت أشعة الشمس على صدورها الرمادية إلى أقواس قرح صغيرة. استكانت أذناه على دندنتها، بينما انجذبت يده إلى أعلى تجاه حمامته البيتية الحبيبة، ذات الجسم الفضي السمين التي وقفت ساكنة حين رآته، وهذلت بعنف بعينين لامعتين.

”جميلة، جميلة، جميلة“ قال، وهو يقبض عليها ويسحبها إلى أسفل، شاعراً بمخالبتها الباردة المرجانية تضيق حول أصبعه. أراح الطائر راضياً برقة على صدره، وانحنى باتجاه شجرة، محملاً بعيداً إلى ما وراء برج الحمام، إلى المنظر الطبيعي، في فترة ما بعد الظهيرة المتأخرة تلك، وسط إمدادات وفراغات الشمس والظل، والتربة الحمراء القائمة، التي تفتتت إلى كتل ترابية عظيمة، امتدت باتساع على طول الأفق، بينما رسمت الأشجار مجرى الوادي كطريق من النجيل الأخضر الخصب.

ارتحلت عيناه على طول هذا الطريق باتجاه بيته، حتى رأى حفيدته تتأرجح قرب بوابته تحت شجرة لوز وقد انساب شعرها

متمرجاً على ظهرها في ضوء الشمس، ورددت ساقاها زوايا فروع شجرة اللوز التي بدت بنية متألقة عارية وسط أنماط من براعم شاحبة. كانت تحملق إلى ما وراء أزهار القرنفل، عبر كوخ السكك الحديدية حيث يعيشون، على طول الطريق إلى القرية.

تغير مزاجه. فتح كفّه بحرية للحمامة كي تبدأ رحلة الطيران، ثم أمسك بها ثانية في اللحظة التي كانت تفرد فيها جناحيها. شعر بالجسم السمين يتوتر ويقاوم تحت أصابعه. وفي فورة غيظ قلق مفاجئة، حبس الطائر في صندوق صغير وأغلق الرتاج "الآن، ستبقين هناك" غمغم، وأدار ظهره إلى رف الطيور. تحرك بحذر على طول الحاجز: مترصداً حفيدته، التي كانت الآن تحلق عبر البوابة، وقد انساب رأسها بين ذراعيها، وهي تغني. امتزج الصوت الرقيق السعيد مع هديل الحمام، وتساعد غضبه.

"هاي" (صاح، مشاهداً قفرتها، وهي تنظر إلى الوراء، حين غادرت البوابة. أسبلت جفنيها بنفسيها، وقالت بصوت أنيق محايد "هالو، جدي"، وتحركت بأدب باتجاهه، بعد نظرة متريشة إلى الوراء للطريق.

"هيه، هل تنتظرين ستيفن؟" قال، مكوراً أصابعه كمخالب تجاه راحة يده "أي اعتراض؟" سألت برقة، رافضة أن تنظر إليه.

واجهها وقد ضاقت عيناه، واندفع كتفاه إلى الأمام بإحكام كعقدة ألم صعبة، احتوت أناقة الطيور، ضوء الشمس، والزهور. قال "هيه، هل تظنين أنك كبيرة بما فيه الكفاية؟"

هرّت الفتاة رأسها على الجملة التقليدية القديمة، وعبست "أواه، يا جدي" "هاي، أظنن أنك تريدين أن تتركي البيت؟ أظنن أنك تستطيعين التجول في الحقول ليلاً؟"

جعلته ابتسامتها يراها، يتذكرها معه، وهما في كل مساء من نهاية هذا الشهر الصيفي الدافئ، وقد تشابكت يدها في يده، على طول الطريق إلى القرية بتلكما اليدين الحمراوين، مندمجين معاً. كان للشاب ابن مدير مكتب البريد جسم فائز، عندئذ صعد البؤس إلى رأسه، وصاح بغضب "سأخبر أمك!" "أخبرها فوراً!" قالت ضاحكة، ورجعت ثانية إلى البوابة. سمعها تغني له، حتى يسمع:

"خبأئك تحت جلدي،

خبأئك عميقاً في القلب.."

"كلام فارغ" صاح "كلام فارغ. قطعة وقحة من كلام فارغ!"

هادراً من بين أنفاسه، استدأر باتجاه برج الحمام، الذي كان ملاذه من المسكن الذي شارك فيه ابنته وزوجها وأطفالهما. لكن المسكن أصبح الآن خالياً. مضت كل الشابات مع ضحكاتهن ومضايقاتهن وشجاراتهن، بعد أن أمكنهن أن يتركوه وحيداً غير مدلل، مع تلك المرأة ذات الواجهة المربعة والحبين الهادئتين، ابنته.

توقف مغمماً أمام برج الحمام، ممتعضاً يستغرقه هديل الحمام.

صاحت الفتاة من البوابة "أذهب وقل (تقدم. ماذا تنتظر؟"

بعناد اتخذ طريقه إلى البيت، وهو يتلصق إلى الوراء عليها، بنظرات متواصلة سريعة وامضة حزينة، لكنها لم تتطلع أبداً إليه. أثر فيه جسمها المتصلب الشاب المنوتر، وأصابه بالحب والندم، فتوقف "لكني لم أكن أعني.. غمغم، منتظراً أن تستدير وتجري إليه" أنا لم أكن أعني.

لم تستدر إليه. كانت قد نسيت، حين ظهر الشاب ستيفن عبر الشارع بشيء في يده. هدية لها؟ تصلب العجوز وهو يراقب البوابة تدور للوراء، والشابان يتعانقان في ظلال شجرة اللوز القاتمة. استقرت حفيدته، عزيزته، بين ذراعي ابن مدير مكتب البريد وتدفق شعرها على كتفيه.

"إني أراك" صاح العجوز بامتعاض. لم يتحركا. مشى متثاقلاً إلى البيت المدهون باللون الأبيض، وسمع صرير الشرفة الخشبية بخضب على وقع أقدامه. كانت أخته تحيك ثياباً في الخرفة الأمامية، وقد ظهرت وهي تلتضم الخيط بالإبرة في الضوء.

توقف ثانية ناضراً وراءه إلى الحديقة وآهما يمشيان الهوينى الآن ضاحكين بين الشجيرات، وبينما هو يراقب، رأى الفتاة تهرب من الشاب بحركة عابثة مفاجئة وتختفي بين الأشجار وهو يلاحقها. سمع صيحات، ضحك، وصرخة، ثم حل صمت.

"لكن الأمر ليس كذلك على الإطلاق" غمغم بأسى "إنه ليس كذلك. كيف لا ترى؟ جري وحققه، ستؤدي إلى شيء مختلف تماماً"

نظر إلى أخته ببغض ساخر، كارهها نفسه. لقد وقعا وانتهيا، كلاهما، لكن الفتاة مازالت تجري بحرية.

"ألا ترين؟" لأعناً حفيدته المختفية، التي كانت ترقد في تلك اللحظة على النجيل الأخضر الكثيف مع ابن مدير مكتب البريد.

نظرت ابنته إليه، وانخلق جفناها برفق مجهدين

"هبيء طيورك للنوم؟" أمرته ضاحكة

"لوسي" قال متحجلاً "لوسي.."

”حسنًا، ما الأمر الآن؟“

”إنها مع ستيفن في الحديقة“

”عليك الآن أن تجلس وأن تتناول الشاي الخاص بك“

مشى متناقلاً ببطء باختياره، ضارباً بقدمه، ضارباً على السطح الخشبي المجوف، وصائحاً ”سوف تتزوج. أنا أقول لك، ستتزوج قريباً!“
نهضت أخته بنعومة، وأحضرت له فنجاناً، ووضعت له طبقاً
”لا أريد أي شاي. أقول لك، أنا لا أريده“

”الآن، الآن..“ غنت أخته بصوت رقيق منخفض ”ما الخطأ في ذلك؟ لم لا؟“

”إنها في الثامنة عشرة. الثامنة عشرة!“

”لقد تزوجت في السابعة عشرة ولم أندم أبداً“

”كاذبة“ قال. ”كاذبة. ثم سيكون عليك أن تندمي. لماذا تجعلين بناتك يتزوجن؟ إنه أنت من يفعل ذلك. لماذا تفعلين ذلك؟ لماذا؟“

”لقد تم الأمر للبنات الثلاث الأخريات بشكل جيد، حين نلن ثلاثة أزواج رائعين. فلماذا لا يكون الأمر كذلك مع أليس؟“

”إنها الأخيرة“ زام. ”ألا يمكن أن نحتفظ بها لفترة أطول قليلاً“

”انتبه الآن يا أبي. ستنزلق البنت إلى الشارع، هذا كل ما في الأمر. لكن بعد الزواج سوف تكون هنا كل يوم: كي تراك“

”لكنه ليس نفس الأمر“ مفكراً في البنات الثلاث الأخريات، اللاتي تحولن منذ عدة أشهر من طفلات وقحات ساخرات إلى عقيلات شابات جادات.

”أنت لم تفعل مثل ذلك حين تزوجت“ قالت ”لم لا؟ إنه نفس الأمر يحدث في كل زمن. حين تزوجت جعلتني أشعر كما لو أنني أخطأت، وفعلت مع بناتي الشيء نفسه. لقد جعلتهن جميعاً باكين وبؤساء بنفس الطريقة التي تمضي بها. دع أليس وحدها. إنها سعيدة“. تنهدت تاركة عيناها تترينان على الحديقة المشرقة. ”أنها ستتزوج الشهر القادم. لا يوجد مبرر للانتظار“

”هل قلت أنهما يمكن أن يتزوجا؟ تساءل، غير مصدق.

”نعم يا أبي. لم لا؟“ قالت ببرود، متناولة ما تحبكه

تخصلت عيناها، وخرج إلى الشرفة. انتشر بلل على ذقنه، فأخرج منديلته ومسح وجهه كله. كانت الحديقة خاوية

خرج الشابان من ركن مجاور، لكن وجهيهما لم يكونا ضده، بينما استقرت حمامة صغيرة في قبضة يد ابن مدير مكتب البريد، والضوء يتألق على

صدرها .

”من أجلي؟“ قال العجوز، تاركاً دموعاً تنزلق على ذقنه. ”من أجلي؟“

”هل تعجبك؟“ جذبت الفتاة يد جدّها وتعلقت بها ”أنها من أجلك يا جدي. أحضرها ستيفن من أجلك“. تعلقا به بتأثر، ثم التصقا بجسمه، محاولين أن يخفّفا بعضاً من بؤسه ومن دموع عينيه المخضلتين. تناولا ذراعيه، كل من جانب، محيطين به، وقاداه إلى رف الطيور وهما يلاطفانه، معبرين دون كلمات أن شيئاً لن يتغير، أن شيئاً لا يمكن أن يتغير، وأنهما سيكونان معه دائماً. وكان الطائر دليلاً على ذلك، قالاً عبر عيونهما السعيدة، التي كانت تتركز عليه بثبات ”هكذا يا جدي. أنها لك. إنها من أجلك“

راقباه وهو يمسكها في قبضة يده، متحسساً نعومتها، وظهرها الذي دفأته الشمس، ثم وهو يتابع حركة الجناحين وتوازنهما .

”يجب أن تحبسها لفترة“ قالت الفتاة بحميمية ”حتى تعرف أن هذا هو بيتها“

”تعلمين جدك كيف يمسّ البيض؟“ زام العجوز

تحرّر العجوز من نصف غضبه ببطء، تراجع الشابان ضاحكين ”نحن مسروران أنها أعجبتك“. ابتعدا، الآن بجديّة محددية الهدف نحو البوابة حيث مضيا، وظهرهما إليه، وهما يتحدثان بهدوء أكثر مما يستطيع أي فرد. صدمته جديتهما المتنامية، جعلته وحيداً، لكنها أيضاً هدأته، واستخرجت اللسعة من عثرته حتى رأهما مثل جروين صغيرين على النجيل. كانا قد نسياه ثانية. حسناً، هذا ما يجب أن يفعلاه. أعاد العجوز تأكيد الأمر لنفسه، شاعراً أن حلقة قد جاش بالعبرات وارتعشت شفتاه، فأمسك بالحمام الجديدة أمام وجهه، مقبلاً ريشها الفضي، ثم أغلق عليها في صندوق، وأخرج حمامته المفضلة.

”الآن يمكنك أن تذهبي“ قال بصوت مرتفع، وقد أمسك بها بشكل يحفظ توازنهما، في وضع استعداد للطيّران، بينما كان ينظر إلى الحديقة نحو الولد والبنات. حينئذ ألم به ألم الفقد، فأطلق الطائر من قبضته، وشاهده وهو يحلق في الجو. عندها ارتفعت في السماء من برج الحمام سحابة من الطيور وعلا أزيز الأجنحة.

نسيّت أليس وستيفن حديثهما، وراقبا الطيور

كما وقفت في الشرفة، تلك المرأة، ابنته، محمقة، وقد ظللت عينيها بيدها، التي ما زالت تمسك ما تحيكه.

بدا للعجوز أن فترة ما بعد الظهيرة كلها ما تزال تترقب إيماءته لضبط النفس، لدرجة أن أوراق الأشجار توقفت عن الاهتزاز.

ترك ذراعيه يسقطان إلى جانبيه، ووقف منتصباً بعينين جافتين وهادئتين،
محملقاً إلى السماء.

ارتفعت سحابة الطيور الفضية المضيئة إلى أعلى وأعلى، مختربة الفضاء
بأجنحتها الحادة، عابرة فوق الأرض المظلمة المحروثة، ونطاق الأشجار الأكثر
ظلمة، ومراعي النجيل اللامعة، حتى طفت عالياً في ضوء الشمس، كسحابة من
ذرات غبار دقيقة.

دارت الطيور دورة واسعة، مائلة بأجنحتها، حتى تسربت من بينها ومضات
من ضوء، ومضة وراء ومضة، ثم انحدرت واحداً إثر الآخر، من ضوء الشمس
في السماء العليا إلى الظل، عائدين إلى الأرض الظليلة عبر الأشجار والنجيل
والحقول، عائدين إلى الوادي والمأوى وسط الليل.

كانت الحديقة كلها مثيرة وبهيجة بالطيور العائدة. ثم حل صمت، وأصبحت
السماء خالية.

استدار العجوز ببطء مستغرقاً وقتاً. تحركت عيناه: ليتسم بفخر لحفيده
في أسفل الحديقة. كانت تحملق إليه. لم تكن تبتسم. كانت عيناه مفتوحتين
على سعتهما، وشاحبه في الظل البارد، ورأى الدموع تتساقط مرتعشة على
وجهها.

ARCHIVE

* كاتبة إنكليزية حصلت على نوبل 2007م ولدت في كارمنشاه، في (إيران) عام
1919 لأبوين بريطانيين. ارتحلت أسرتها، حين كانت في الخامسة، إلى روديسا
(زيمبابوي حالياً). تركت المدرسة في عمر الخامسة وعملت كممرضة، ثم كاتبة
اختزال وعاملة تليفون، وذلك في سالسبوري.

تزوجت مرتين، قبل أن تغادر أفريقيا إلى بريطانيا عام 1949، كما
شاركت في سياسات راديكالية، وأخذت معها ابنها الصغير ومخطوط روايتها
الأولى "النجيل يغنى"، التي طبعت عام 1950. أصدرت بعد ذلك خمس روايات
مجمعة بعنوان "أطفال العنف" نشرت بين عام 1952 و1969. استقبلت كتاباتها،
استقبالاً حسناً، وكتبت روايات أخرى وقصص قصيرة ولا رواية. ربما يكون أكثر
كتبها شهرة "المذكرات الذهبية"، التي نشرت عام 1962، كما نظر إليها كعلامة
مميزة في نشاط الحركة النسائية.

قصة "رحلة طيران" من مجموعة قصص "عادة الحب" التي صدرت عام
1957